موسوعة

المصطلح النقدي

المجلد الثاني

اللامعقول | التصوّر والخيال

الهجاء | الوزن والقافية والشعر الحر

ترجمة

د. عبد الواحد لؤلؤة

المؤسسة العربية للدراسات والنشر

موسوعة

المصطلح النقدي

المؤسسة العربية للدراسات والنشر

بناية برج الكارلتون، ساقية الجنزير، ت ٨٠٧٩٠٠/١
برقياً: موكيالي بيروت، ص. ب: ١١/٥٤٦٠ بيروت

الطبعة الأولى

في اللبّ من الانسان الاوربي ، ثمّة عبثية جوهرية تسيطر على اللحظات الكبرى في حياته .

آندريه مالرو

اكثر ما يضايق المرء من العبثيّين ما يشيع في نبرتهم من يأس متميّز .

كينث تاينن

مقدمة الطبعة الثانية

صدر العدد الأول من هذه السلسلة في أوائل عام ١٩٧٨ ونفدت الطبعة الأولى خلال أسابيع قليلة . لقد كان استقبال هذا المشروع الأدبي والتعليقات المختلفة عليه مما يبعث الارتياح في نفس كل من يتجرد لنقل المفيد من الثقافة العالمية الى القارىء العربي . وكانت جهود القائمين على المشروع في وزارة الثقافة والاعلام ، وما تزال ، برغم جميع الصعاب ، أول ما يبعث على القناعة ان القارىء العربي ما يزال بخير ، يبحث عن المعرفة ، في جميع الظروف . ولا أحسب ان سعر الكتاب الرخيص هو السبب الأول في انتشار هذه السلسلة بين صنوف القراء العرب .

لقد وردتني تعليقات وملاحظات شتى من عدد من الأقطار العربية ، أخذتُ بها جميعاً عند إعداد هذه الطبعة الثانية في شكلها المجلد ، الذي أرجوان يستمر حتى نهاية أعداد السلسلة التي زادت عن الأربعين عدداً . وكانت أغلب الملاحظات تطالب بالمزيد من الهوامش والشروح . ولوأمكن الاستمرار في ذلك لزادت الهوامش

على المتن ، وهو أمر غير عملي ، يتجاوز على حق القارىء في البحث الشخصي .

كان أمر إعادة النظر في لغة الترجمة ، نحواً وأسلوباً ، اهم ما يميز هذه الطبعة الثانية . وأنا مدين في ذلك الى الاستاذ الكريم الدكتور عبد الأمير الورد ، من كلية الآداب بجامعة بغداد . ويعرف كل من « عاقر » الترجمة ان النص يبقى ماثلاً في ذهن المترجم ، مهما كانت لغته العربية سليمة ، مما يقود الى تجاوزات على دقائق النحو والصرف والاشتقاق ، لا يسهل ادراكها الا لمن غاب عنه النص . ومن هنا أهمية الجهد الذي بذله هذا الصديق الكريم .

وما زلت أحسب ان هذه الترجمة ، بما فيها من نحت وتوليد في المصطلحات الأجنبية ، تقصرّ عن الكمال الذي أنشد . ولكن المترجم الذي يبدىء ويعيد خيرٌ من الذي يموت وفي نفسه شيء من حتى .

بغداد ـ حي الجامعة

ربيع ١٩٨٢

دكتور عبد الواحد لؤلؤة

مقدمة عامة بقلم المترجم

منذ أن ظهرت الحلقة الأولى من سلسلة (المصطلح النقدي) باللغة الانكليزية عام ١٩٦٩ شعرت بضرورة نقل هذه المعرفة الأدبية الى القارىء العربي ، الذي لم تتيسّر له معرفة اللغة الأجنبية . واليوم زاد ما صدر من تلك السلسلة على ثلاثين جزءاً ، أحسب أن بنا جميعا حاجة الى التزّود بما تقدمه من معرفة تغني ثقافة الكاتب والقارىء على حد سواء .

ولأن هذه المصطلحات النقدية تعتمد مفهومات أوربية ترجع الى حضارة الاغريق والرومان وما نشأ من آداب أوربية منذ عصر النهضة فان ترجمتها الى العربية لا يمكن ان تتخذ صيغة نهائية تقف عندها ، كما وقفت في الغالب الصيغ الأوربية المشتقة عن الاغريقية واللاتينية . لذلك لا مفرّ من الاشتقاق والنحت والتعريب ، الى جانب الترجمة ، وهنا يتدخل الحس اللغوي والذوق الفردي والمعرفة باللغات ،

إضافة الى ثقافة المترجم ، عند القيام بعمل من هـذا الحجم .

خطتي في هذا العمل عموما ان اقدم ترجمة من دون تصرف أو تفسير ، مما يحملني أحيانا على استبقاء نكهة اللغة الأصلية . وفي حالة الأعلام من لغات أوربية ، وجدت من الافضل الابقاء عليها كالأصل نطقاً . ولم أضف من الهوامش إلا الأقل ، معوضاً ، عند الضرورة ، شروحا سريعة / بين خطين مائلين / . واقتضتني دقة اللفظ اتخاذ الأحرف الأعجمية لتقابل الاعلام الاوربية ، في محاولة لوضع حد للاضطراب السائد في رسم اسماء الاعلام الاجنبية في أقطار عربية شتى فإسم الشاعر الألماني گوته يكتب كوته ، وجوته ، وغوته في بلاد شتى ، وأرى أن الأقرب الى الصواب أن يكتب بالكاف الأعجمية مثل الكلمة الفارسية (گل) أي (زهرة) . وهذه الأحرف لا تزيد عن أربعة :

ڤـ = v ، پـ = p ، چـ= ch ، گـ = g وهذا ما يجري في العراق بخاصة ، وأرى أن ضبط الرسم بهذه الأحرف الاعجمية يضمن دقة اللفظ .

إن كل جزء من اجزاء هذه السلسة قد كتبه مختص توافرت له أسباب البحث مع طول الخبرة . وفي آخر كل جزء (مراجع مختارة) رأيت إثباتها كما وردت في النص إتماماً لفائدة المستزيد .

بغداد/ حي الجامعة — د. عبد الواحد لؤلؤة

خريف ١٩٧٧

مقدمة عامة بقلم المحرر

هذا الجزء حلقة في سلسلة من الدراسات القصيرة ، تعالج الواحدة منها مادة أساسية بمفردها . او مادتين او ثلاث مواد مجتمعة ، مما يوجد في مفرداتنا النقدية . وغرض السلسلة يختلف عما يقدمه المألوف من جداول التعبيرات الادبية . فثمة الكثير من التعبيرات تقدمه تلك الجداول في شروح مقتضبة تكفي حاجات الدارسين ، وهي تعبيرات لن تكون موضوع دراسات في هذه السلسلة . فثمة تعبيرات غيرها لا يمكن أن تصبح مألوفة عن طريق التعريفات المقتضبة . وعلى الدارسين أن يألفوا تلك التعبيرات عن طريق مناقشتها بشكل يتسم بالبساطة والوضوح والكمال في حدود المعقول . وغرض هذه السلسلة تقديم مثل هذه المناقشات .

بعض التعبيرات موضوع البحث تشير الى حركات أدبية

(مثل الرومانسية ، والجمالية) ، وبعضها يشير الى أنماط أدبية (مثل الكوميديا والملحمة) بينما يشير بعضها الآخر الى خصائص أسلوبية (مثل المفارقة ، والاستعارة المطوّرة) . وبسبب من التفاوت في الموضوعات ، لم تجر محاولة لفرض منهج موحد على الدراسات . ولكن المؤلفين جميعا قد اجتهدوا في تقديم ما وسعهم من مقتطفات توضيحية ، وفي الاشارة حيثما اقتضت الحاجة الى ادب اكثر من لغة واحدة ، وفي تقديم دراساتهم بطريقة تأخذ بيد القارىء الى المراجع المختصرة التي قدموا من خلالها مقترحات للتوسع في القراءة .

جامعة مانچستر جون . د. جَمپ

٦

التصوّر والخيال

بقلم

ر.ل. بريت

Fancy
and Imagination

by R.L. Brett

مقدمة المؤلف

عنـدمـا طلب اليّ ان اكتب دراســة قصيــرة عن اللامعقول[1] ، كان جوابي أن مارتن إيسلن سبق له أن فعل ذلك . كان كتابه ، أكثر مما عداه ، قد نشـر المصطلح والفلسفة معا على نطاق واسع ، رغم اقتصاره ، عن غير قصد ، على عدد قليل من المسرحيات ، وما تـزال هذه المسرحيات في نظري الاكثر مغزى في أدب اللامعقول ، رغم وجود سابقات ونظائر غيرها . وفي الحق عندما بدأ الموضوع يبرز وثيقةً لا شعاراً ، غدت المشكلة ان نعرف أين نبدأ وأين ننتهي .

لقد وجدت من البديهي القول بوجوب غياب الاله[2] لكي يوجد اللامعقول ، وان اتباع ذلك يجب الا يؤدي الى محاولة للتعويض في شكل ذات أخرى أسمى[3] . فلو ان الكتّاب ، في التحليل الاخير ، يقدمون لنا مـا يحسبونـه الحقيقة العظمى في هيئة ما نجده في غاية المألوف ـ مثل الحب او صداقة الرجولة ـ فان تلك الفضائل توجد الآن في سياق يغيب عنه الاله ، فيغدو بلوغها أصعب منالا . فغياب

امثال كافكا او دوستويفسكي ـ ويحدد مجال البحث التاريخي بأربعين سنة خلت . وحتى في هذه الحال ، كان من المحال في المجال الميسور تغطية الرواية ، او الاهم من ذلك تغطية المهاد الفلسفي للادب . ولكن المسرحية ، كما سبق القول ، بحكم شكلها ، تكون أفضل مقتَرب نحو اللامعقول في تعبيره اللامعقول ـ عدا مثال او اثنين ـ فليس ثمة ما يدعو للاعتذار عن السير على خطى مارتن إيسلن .

في كتاب المسرحي مفكرا (ص ٢٧) يذكّرنا إريك بنتلي ان المصطلحات النقدية لا يمكن ان تكون اكثر من « تقريبات وتسهيلات » وانها عندما تغدو ساحات قتال « عندما يريد أحدهم ان يعرف اي واحد من الأصناف هو لشيء الحقيقي ، نكون قد سقطنا من الحديث المعقول نحو ماوية الخرافات » ولقد حاولت تجنّب هذا الخطأ .

آرنولد پ هنچلف

١

مصطلحات نقدية

يعرُف قاموس اكسفورد الاقصر (١٩٦٥) كلمة « لا معقول » كالآتي :

١ ـ موسيقى : لا متناغم ، ١٦١٧ .

٢ ـ غير منسجم مع العقل او اللياقة ، وفي الاستعمال الحديث ، واضح التضاد مع العقل ، ولذلك ، مضحك ، سخيف ، ١٥٥٧ .

وفي قاموس پنكوين للمسرح (١٩٦٦) يقول جون رسل تيلر : لا معقول ، مسرح الـ : مصطلح يطلق على جماعة من الدراميين في حقبة ١٩٥٠ لم يعدّوا أنفسهم مدرسة ، ولكن يبدو أنهم كانوا يشتركون في مواقف بعينها نحو ورطة الانسان في الكون : وبخاصة اولئك الذين أوجز القول فيهم ألبير كامي في دراسته اسطورة سيزيفوس (١٩٤٢) . تشخّص هذه الدراسة مصير الانسانية على انه انعدام هدف في وجود غير منسجم مع ما حوله (وتعني صفة

لا معقول حرفياً غير منسجم) . والوعي بهذا العوز للهدف في جميع ما نعمل . . . يؤدي الى حالة الكرب الماوراطبيعي ، هو الموضوع الرئيس لدى كتّاب مسرح اللامعقول ، وأبرزهم صاموئيل بيكت ، يوجين إيونيسكو ، آرثر آدموف ، جان جينيه ، هارولد پنتر . والذي يميز هؤلاء وغيرهم ممن يأتي بعدهم (روبرت پنجنت ، ن.ف. سمپسون ، إدوارد آلبي ، فيرناندو آرّابال ، گونتر گراس) عن الدراميين السابقين الذين اظهروا اهتماماً مشابهاً في أعمالهم ، هو أن الافكار يترك لها ان تقرر الشكل الى جانب تقرير المحتوى : فجميع ما يشبه التركيب المنطقي ، والربط المعقول بين فكرة وفكرة ، في نقاش مقبول على المستوى العقلي ، يترك جانباً ، لتحل على المسرح مكانه لا معقولية التجربة . ولهذه الخطوة مزاياها وقيودها معا . فقد وجد أغلب الدراميين من أصحاب اللامعقول ان من الصعب الحفاظ على أمسية كاملة في المسرح بغير شيء من التوفيق . . . وبحلول عام ١٩٦٢ يبدو في الواقع ان الحركة قد استنفدت قوتها ، رغم أن آثارها في تحرير المسرح التقليدي ما تزال ماثلة .

* * *

كان هذا التطبيق المخصوص لمصطلح فلسفي سائر على الدرامه من اختراع مارتن إيسلن في كتابه « مسرح

اللامعقول » (١٩٦١) ، ولان هذا الكتاب قد أشاع المصطلح اكثر من غيره بين جمهور قراء الانكليزية ، يبدو من المقبول أن نبدأ مناقشة اللامعقول في هذا السياق . لقد نجح هذا المصطلح فعلا في أن يكون عبارة سائرة جذابة (كما يعترف إيسلن آسفاً في مقدمته لمجموعة المسرحيات التي نشرتها بنگوين تحت عنوان « درامه اللامعقول » ، ١٩٦٥) ، ولكن غالباً ما ترجّح كفة السهولة على الوفاء بالمراد في الصياغة النقدية . لذلك يسهل علينا ان نصف الدرامه التي ظهرت في انكلترا مؤخراً بتقسيمها الى مجموعات ثلاث : الاولى شعرية ، يتبعها نوعان على اختلاف ظاهر : الغضب واللامعقول ، يؤدي المزج بينها الى تفريعات ثانوية دفعت جون رسل براون في مقدمة تحقيقه سلسلة من المقالات عن المسرح البريطاني المعاصر والدراميّين ، أن يقول :

لقد أطلق على المسرحيات الجديدة أنواع شتى من التسميات كان من أولها « درامه مغسلة المطبخ » ؛ الواقعية المحدثة ؛ درامه اللاتوصيل ؛ درامه اللامعقول ، كوميديا المخاطر ؛ الكوميديا المظلمة ؛ درامه القسوة . ولكن لم يكن ثمة قبّعة تناسب لاكثر من سنة او اثنتين ؛ ولم يكن ثمة قبّعة تناسب سوى رأس او رأسين ؛ وغالباً ما كانت القبعات تناسب الصحفيين الذين اخترعوها اكثر مما تناسب

المسرحيين الذين اقحمت عليهم . وربما كان أول ما يقال عن الدراميين الجدد انهم يجعلون النقّاد في حركة دائبة .

(الدراميون البريطانيون المحدثون ، ص ٢)

وجماهير المشاهدين كذلك ، كما قد يستطع بعضهم ان يقول ، لأن ارتياد المسرح هذه الايام من المشاغل الخطرة . فثمة عوز واضح لسيادة الشكل بحيث لا يسع الناقد ولا الجمهور التكهّن بالشكل الذي سوف تتخذه المسرحية . ولئن كان في ذلك مبعث ارتباك للنقاد (وصدمة للمشاهدين في الغالب) فإنه يوحي ، كما يقول دبليو . أ آرمسترونك ، أن كتّاب المسرح « قد جعلوا منه مركز تجمع لصراع الخيال البشري الدائم ضد القناعة الدينية ، وعدم الاكتراث الخلقي ، والأمّعية الاجتماعية » (مقدمة الدرامه التجريبيّة ، لندن ، ١٩٦٣ ، ص ٩) .

يبدو ان الدرامه الشعرية كانت قد ماتت قبل أن تصل الى المسرح درامه الغضب او درامه اللامعقول . وقد استغور تاريخها دينس دونوهيو ، في **الصوت الثالث** (برنستن ، ١٩٥٩) ، الذي قد يكون على حق اذ يرى ان الشعراء الذين يبلغون المسرح يقرّون على مضض غالباً ان الكلمات لا تكفي وحدها للنهوض بعبء الدرامه (ص ٢٤٩) . ولكن يجب ألا نتخلى عن التجربة بهذا

الشكل العرضي : إذ بغير المسرحيات « الشعرية » ـ في أعمال اليوت وفراي مثلاً ـ ما كان لمسرحيات الغضب والعبث التي لحقتها ، وكلاهما يستند الى اللغة بدرجة كبيرة ، ان تظهر او تنال ما نالته من نحاح .

من الصفتين اللاحقتين ، الغضب واللامعقول ، كانت درامه الغضب هي التي تركت الأثـر الاكبر في المسـرح الانگليزي ، مما جعل جون رسل تيلر في كتابه **الغضب وما بعده** (١٩٦٢) ، يؤرخ بحق فترته المعاصرة بتاريخ أول عرض لمسرحية **انظر وراءك في غضب** على مسرح رويال كورت في ٨ أيار ١٩٥٦ . كانت الدرامه التي تميل الى الاساس الأوروبي مما ندعوه باللامعقول قد استغرقت وقتاً اطول كي تتغلغل في التجربة المسرحية الانگليزية ، وعندما بلغت ذلك صار ينظر اليها كتطبيق لمبدأ إبسن في « الخلق الشعري في كلام الواقع البسيط غير المستلب » كينيث ميور ، **المسرح المعاصر** ، ص ١١٣ . وصار إيسلن وآخرون يناقشون المسألة بعبارات « شعرية » مثلما سبق النظر الى اندفاعات جيمي بورتر على انها اكثر اهمية في اسلوب القول من فحوى ما يقال . ولدى استعادة النظر ، نجد ما حققته مسرحية **انظر وراءك في غضب** ، كما يرى گوردن روگوف ، مدعاة للعجب :

كانت المسرحية تبدي جميع مظاهر الإلتحام بالمواقع

السياسية لليسار الجديد بحكم ما فيها من براعة فكر . فقد كانت تبدو انها تدور حول الإلتزام ، تبدو على انها احتجاج ، تبدو انها سياسية ، بل تبدو انها جديدة ، رغم ان « التجديد » الشكلي الوحيد المثير ان ما كان يبدو مسرحية بخمس شخصيات كان في الواقع مونولوگ .

(« رچارد يعود الى نفسه » مجلة تولين للدرامه ١٩٦٦ ، ص ٣٠ - ٣١)

إن التفريق بين الغضب واللامعقول ، وان شئت ، بين بريخت و إيونيسكو ، قد لخصه كينيث تاينن بقوله : عندما يقول إيونيسكو ان الشقاوة دائمة يقول بريخت ان بعض انواع الشقاوة يمكن علاجها ، وبعد ان يتم علاجها عند ذلك يوجد متسع للنظر نحو انواع الشقاء الشاملة . (تاينن يتحدث عن المسرح ، طبعة پنگوين ، ١٩٦٤ ، ص ١٨٨ - ١٩١) . الادب الملتزم بحد ذاته مسألة طال الجدل حولها . ففي دراسته حول الموضوع في الأديب والإلتزام (لنبدن ، ١٩٦١) يقول جون ماندر عن مسرحية انظر وراءك في غضب انها كانت مسرحية عنيفة ولكنها كانت كذلك لا ملتزمة ، وان الإلتزام على اية حال ليس من الضروري ان يكون ارتباطاً سياسياً وحسب . فكل كاتب ملتزم ، بمعنى ان كتابته تبحث عن قيمة في عالم عديم

القيم . « الإلتزام مسألة عامة : فشاعر الذاتية يختار أن يستغور جانبها الداخلي دون الخارجي » (ص ١٨٠ - ١٨١) . ربما كان آرنولد ويسكر أشدّ كتّابنا التزاماً ، ومع ذلك فإن الحل لديه هو بالضبط ما يقدمه الفنان دون الاخلاقي او صاحب الدعاوة : اي ان الاصلاح يمكن بلوغه عن طريق التربية والفن . فلو اتفقنا أن مسرح الغضب عموماً ذو موضوع ، وخاص ، وسياسي ، بينما يكون مسرح اللامعقول غير ذي زمن ، وعام ، وفلسفي ، لتوجّب علينا تفسير مسرح القسوة الغاضب في مقصده ، واللامعقول في أثره ! ولتوجب علينا كذلك اجابة دعوى مارتن إيسلن في مقال عن هارولد پنتر ان مسرح اللامعقول في تأكيده على موقف اساس لا يقل في المغزى الاجتماعي عن مسرحيات الواقعيين الاجتماعيين ، ولانه لا يعكس محض اهتمامات بالموضوع فانه اكثر ثباتاً لانه لا يتأثر بتقلبات الظروف السياسية والاجتماعية . (« پنتر واللامعقول » ، القرن العشرون (١٩٦١) ، ١٦٩ ، العدد ١٠٠٨ ، ص ١٨٥) .
قدر ما يوجد أناس ، توجد آراء !/ عبارة لاتينية/ .

ثم ان الشكل الذي تتخذه المسرحيات لا يعين في الحفاظ على الاختلاف المفيد في مصطلحاتنا النقدية . فنظريات برتولت بريخت التي تقوم عليها درامه الالتزام تصدر عن اثنين من المخرجين كانا يسيطران على المسرح

يوم كان بريخت في شبابه ، وهما راينهارت و پيسكاتور ، وكلاهما يعطي اهمية خاصة لمساهمة الجمهور في ما يجري على المسرح من أحداث . و پيسكاتور على وجه الخصوص كان يهدف الى جعل التمثيل في المسرح عرضا لتضامن الطبقة العاملة (ينظر رونالد گراي ، **بريخت** ، لندن ١٩٦١ ، الفصل ٤) . ومن هنا صاغ بريخت عبارته المشهورة « التأثير - أ »[١] (التي تعرف احياناً بأسماء اخرى) والتي يرى فيها وسيلة فنيّة ذات قيمة فذّة :

> لبلوغ « التأثير - أ » ، على الممثل ان يتخلى عن تحوله الكامل الى الشخصية المسرحية . فهو يظهر الشخصية ، وهو يقتبس أقوالها ، وهو يكرّر حادثة واقعية . والجمهور لا يؤخذ تماماً ، وليس عليه الانصياع نفسياً ، واتخاذ موقف قَدَري تجاه القَدر كما يصوّر (فبوسع الجمهور الشعور بالغضب اذ تشعر الشخصية بالفرح ، وهكذا فالجمهور يملك الحرية ، واحياناً قد يشجع على تصور مجرى الاحداث بشكل مختلف ، أو قد يحاول ايجاد مثل ذلك المجرى ، وهكذا) . فالأحداث تعطى صبغة تاريخية في إطار اجتماعي . (**محاورات مسنكاوفت**)

(الترجمة الانگليزية ، جون ويليت ، لندن ١٩٦٥ ، ص١٠٤)

من الواضح ان مثل هذا المسرح يعارض التَحاسّ[٢] (رغم أن بوسع الجمهور ، وقد فعل ، مقاومة تلك المعارضة بنجاح ملحوظ ، كما جرى في اعتبار « الام شجاعة » بطلة المسرحية التي تحمل ذلك الاسم وليس النذل) وهو لا يقصد الى التخدير وإشاعة الأوهام وحمل المشاهد على نسيان العالم أو تقبّل أذاه . ولكننا اذ نقوى على التعاطف مع شخصيات بريخت ، وغالباً ما نفعل ، يكون الامر أشد صعوبة في درامه اللامعقول ، لاننا هنا أمام شخصيات ذات دوافع خفيّة وأفعال لا نقوى على فهمها ، وهنا تكون المفارقة في قبول رأي إيسلن تارة اخرى من ان « التأثير ـ أ » يحدث في درامه اللامعقول على وجه أكمل مما يحدث في مسرحيات بريخت نفسه .

من الخير ألّا نُبعد الانماط عن بعضها كثيراً ، فطرائق بريخت في الغناء والرقص تحمل الى المسرحيات الملتزمة اجتماعياً جـواً من العبثية . وقد قيل إن جون آردن [٣] ربما كان خير اتباع بريخت في المسرح البريطاني ، وانه غير بعيد عن اساليب اللامعقول (جي . د. هينزورث ، « جون آردن واللامعقول » مجلة الأدب الإنگليزي ، مجلد ٧ ، عدد ٤ (تشرين الاول ، ١٩٦٦) ص ٤٢ ـ ٤٩) . وديفد جي گروسفوگل في اربعة مسرحيين وملحق (١٩٦٢) لا يرى

صعوبة في الجمع ما بين بريخت و إيونيسكو و بيكيت و جينيه على انهم من اصحاب درامه الغضب ، الذين يوجهون غضبهم نحو فساد المسرح قدر ما يوجهونه نحو فساد العالم الذي ينعكس على المسرح . ولو نظرنا الى اعمال بيترهول و پيتر بروك على مسرح ستراتفورد ومسرح أولدچ لظهرت لنا صورة واحدة في اخـراج مسرحيـات تختلف عن بعضهـا اختـلاف مـارا ـ سـاد ، هنـري السادس ، الملك لير وهي ان العالم كابوس وجودي ، يغيب عنه العقل والسماح والأمل : مكان يُصبر عليه اكثر مما يُعاش فيه (روگوف ، « رچارد يعود الى نفسه » ، مجلة تولين للدرامه ٣٤ (١٩٦٦) ، ص ٣٧) . وسوف نلاحظ كذلك ان ما يدعوه جون رسل تيلر « حالة تم إعدادها للغضب » هي شكـل آخـر من « الحـالـة المتـطرفـة » لـدى أديب اللامعقول .

ويجب ألا نقلق كثيـراً بسبب الـطبيعـة الآنيـة في الدرامه . فالمسرح مهدد على الدوام ، لأن نجاحه يعتمد على « مجموعة من المصادفات بالغة الخصوصية » كما يقول إريك بنتلي :

تتـطلب القصيدة منشـداً وسامعـاً . وتقترب السمفونية من الدرامه ، اذ تتطلب عملاً جماعياً ،

وتوفيقاً على يد القائد ، وجمهوراً كبيراً ، وكثيراً من المال . وتفتخر الدرامه بكونها نقطة التقاء الفنون جميعاً ، اذ تتطلب ترابطاً بالغ الخصوصية من عناصر اقتصادية واجتماعية وفنية . ففي مظاهرها التوفيقية بخاصة ، التي تشمل كل شيء في المسـرح من موسيقى ورقص ومشاهد ومحاكاة وبلاغة منذ أيام الاغريق الى **تانهويزر** وما بعدها ، تكون الدرامه اكثر الفنون استحالة على الاطلاق .

(المسرحي مفكراً ، ص ٢٣٣)

وحسبنا عشر سنوات من فنٍ مستحيل .

في كتـاب **الـدراميون الانگليـز الجـدد** ، ١٢ (١٩٦٨) يقول إرفنّك واردل عنْ مجموعة من الاعمال تعرف بمسرح اللامعقول :

مميزاته ، التعويض بمشهد داخلي عن العالم الخـارجي ؛ غياب اي تفـريق واضح بين الـوهم والحقيقة ؛ موقف طليق تجـاه الزمن ، يتمـدد او يتقلص حسب المتطلبات الذاتية ؛ محيط سائل يبرز أوضاعاً عقلية في هيئة استعارات منظورة ؛ ودقـة متناهية في اللغة والتركيب باعتبارها حرز الكاتب

الوحيد ضد فوضى التجربة الحية .

لقد استطاع مستر واردل ان يكتب ذلك التعريف بهذه السهولة لان قبله بسبع سنوات كان ايسلن قد كتب كتاباً عنوانه **مسرح اللامعقول** .

٢

مَسرح اللاّمعقول

ظهرت عام ١٩٦١ الدراسة المرجعية التي قام بها مارتن إيسلن حول هذا النوع من الدرامه (وفي انگلترا عام ١٩٦٢) ولم تنج من نقد . كما إن الشكوك التي راودت كنيث تاينن تصور قلقاً في حدود المقبول :

لدى البحث عن أسلاف اللامعقول ، يعود بنا المستر ايسلن الى مسرحيات المحاكاة التليدة ؛ الى الكوميديا ديللارتي] ؛ الى ادوارد لير و لويس كارول ؛ الى جاري و سترندبرگ و بريخت في شبابه المتشرب برامبو ؛ الى الداداثيين وتريستان تزارا[1] (الذي وصف واحدة من مسرحياته على انها « اكبر خديعة في العصر بثلاثة فصول ») ؛ الى السرياليين و انتونان آرتو صاحب مسرح القسوة الى كافكا والى جويس .

كل هذا مفيد ومقبول . ولكن عندما يبدأ

مستر إيسلن في جذب شكسبير وگوته وابسن باعتبارهم المبشرين باللامعقول ، يبدأ المرء يحس بان الادب المسرحي برمته لم يكن سوى مقدمة لبزوغ نجم بيكت و إيونيسكو . تضخيم القول و المستر إيسلن ليسا غريبين عن بعض ، كما يفهم من قوله عن ن. ف. سمپسن انه « اقوى ناقد اجتماعي من جميع الواقعيين الاجتماعيين . وددت لو كان لي شهر من العمر زيادة عن كل مسرحي يذكره مستر إيسلن بخصوص « الوضع البشري » .

(تاينن يتحدث عن المسرح ، ص ١٩٠)

عندما كتب إيلسن مقدمة لمجموعة مسرحيات پنگوين بعنوان **درامه اللامعقول** (١٩٦٥) راح يشكو من نجاح عنوانه - عبارة سائرة كثر استعمالها وكثرت إساءة استعمالها - ومع ذلك كان يشعر ان بوسع العبارة ان تكون مفيدة « كنوع من الاختزال الذهني لنمط معقد من الاشباه في المقترب . . . من الفرضيات الفلسفية والفنية المشتركة » . مثل هذه التسمية مفيدة ، لا بحسبانها « تصنيفاً ملزماً » بل لتساعدنا في اكتساب بصيرة لدى النظر في عمل فني (ينظر **درامه اللامعقول** ، ص ٧ - ٩) . وبعد تحديد العبارة وفهمها ، يغدو بمقدورها ان تساعدنا في تقويم اعمال الفترات السابقة ويمثل لذلك (الامر الذي لا يجده الجميع

مقبولاً) بكتاب يان كوت عن شكسبير[٢] الذي دفع پيتر بروك لاخراج الملك لير تحت تأثير بيكت في نهاية اللعبة .

إن هذا الادعاء بالفائدة ، الذي عدّه إيسلن أمراً مفروغاً منه عام ١٩٦١ ، يتردد في الطبعة المنقحة من مسرح اللامعقول (پيليكان ، ١٩٦٨) . والطبعة المنقحة الموسعة تصل بالكتاب الى احدث المعطيات تاريخاً (بما في ذلك جدول مراجع ممتاز) اضافة الى فصل ثامن قصير بعنوان « ما بعد اللامعقول » . يعلق ايسلن في مقدمته لهذه الطبعة على السرعة التي اصبحت بها مسرحية الامس غير المفهومة من روائع اليوم ، وعلى نجاح كتابه ، المؤسف في كثير من الوجوه ـ او في الاقل نجاح عنوانه . وهو يكرر ان ليس من شيء يدعى حركة الدراميين من اصحاب اللامعقول ؛ فالمصطلح مفيد بوصفه « وسيلة لجعل خصائص اساسية بعينها ، يبدو أنها توجد في اعمال عدد من الدراميين، تقبل النقاش بمتابعة تلك المزايا التي يشتركون فيها » (مسرح اللامعقول ، ص ١٠) . وهو يقول ان محض وجود « سوء فهم عميق » قد حدا لاعتبار المسألة اكثر من ذلك . وقد يكون حماس « إيسلن بعض ما تسبب في سوء الفهم هذا ، ولكن يجب احتساب المسألة قد استقامت الآن . فقد كتب إيسلن كتاباً حاسماً عن مجموعة مسرحيات تضم معتقدات بعينها ، وتستخدم طرائق بعينها ، ندعوها بايجاز

درامه اللامعقول .

واكثر مما يبعث الدهشة من هذه المسرحيات انها ناجحة ، بالرغم من كسرها القواعد جميعاً :

> اذا كان من الواجب ان تضم المسرحية الجيدة قصة بارعة التركيب ، فان هذه المسرحيات لا تضم قصة او حبكة خليقة بالاهتمام ؛ وان كانت المسرحية الجيدة يحكم عليها بما فيها من دقة في تصوير الشخصيات والقدرة على التحريك ، فان هذه المسرحيات تخلو في الغالب من شخصيات يمكن تمييزها ، وهي تقدم للجمهور ما يشبه الدمى الآلية ؛ وإن كان على المسرحية الجيدة ان تقدم موضوعاً كامل التفسير ، حسن العرض ينتهي بحل ، فان هذه المسرحيات غالباً ما تخلو من بداية ونهاية ؛ وان كان على المسرحية الجيدة ان تعكس صورة الطبيعة وتصور طرائق العصر ونزواته في تخطيطات دقيقة الملاحظة ، فان هذه المسرحيات غالباً ما تعكس أحلاماً وكوابيس ؛ وان كانت المسرحية الجيدة تعتمد على المحادثة الظريفة والحوار اللاذع ، فان هذه المسرحيات تتكون في الغالب من بلبلات غير مفهومة .

(مسرح اللامعقول ، ص ٢١ - ٢٢)

يـصدر هذا النوع من المسرحيات ، كما يرى إيسلن ، عن خيبة الامل وضياع اليقين مما يميز أيامنا وينعكس في أعمـال مثـل دراسـة كـامي : اسـطورة سيـزيفـوس (١٩٤٢) - حيث ترد كلمة لامعقول - وفي مسرحيات اربعة من كبـار الـدراميين اختـارهم ايسلن ، هم : بيكت آداموف ، إيونيسكو و جينيه . كان انعدام المعنى في الحياة وضياع المثل قد ظهر ، بالطبع ، في أعمال دراميين مثل جيرودو ، آنوي ، سارتـر ، و كامي ، ولكن حيث كان اولئك يعرضون اللامعقولية بعبارات الاعـراف القديمة ، راح الدراميون من أصحـاب مسرح الـلامعقول يبحثون عن شكل اكثر ملاءمة . فهم لا يناقشون اللامعقول بل « يظهرونه في الوجود » (مسرح اللامعقول ، ص ٢٥) . يعتمد مسرح اللامعقول بشدة على الحلم والوهم ، كما في المسرح الشعري ولكنه يخالف ذلـك المسرح في رفض الحوار « الشعري » الواعي ، مفضلا عليه المبتذل . ورغم ان ذلك المسرح يتمركز حول باريس ، لكنه عالمي الـنكهـة بشكل واضح ، كما يؤكده اختيار ايسلن لاربعة من خير من يمثله : بيكيت الايرلندي ، آداموف الروسي ، إيونيسكو الروماني - الذين اختاروا ان يكونوا باريسيين ؛ الى جانب جينيه الفرنسي . ويأتي بعد هؤلاء الدراميين ما يقرب من ثمانية عشر من المسرحيين المعاصرين يمثل البريطانيين منهم پنتر و سميسن ، ويشترك هؤلاء الدراميّون جميعا بشكل

او آخر في « تراث اللامعقول » ، وهو ما يبالغ فيه الفصل السادس ، حيث يشمل أساليب حلبة التسلية ، المحاكاة ، التهريج ، الهراء اللفظي ، وأدب الاحلام والاوهام الذي تغلب عليه عناصر الحكاية المجازية « ايسلن ، ص ٣١٨ » . وهذا فصل مثير ، لكنه من الاتساع والشمول بحيث تجد شكوك تانين ما يسوّغها . وهو تراث يصبح أوضح مغزى عندما يقترب ايسلن من محطمي أصنام أمثال جاري و أپولينير و دادا . ويغدو من المفاجىء ان نرى بواكير بريخت في قائمة من الدراميين من أصحاب اللامعقول . وتكون الخاتمة التي يتوصل اليها ايسلن مما يخيب الامال في وجوه عدة . فبعد أن يشرح أن مسرح اللامعقول جزء من تراث غني متنوع ، ينتظر من ايسلن أن يبين في اي شكل يقدم هذا المسرح شيئاً جديدا بالفعل . فهو يقول ان ذلك يتم « بالطريقة غير المألوفة التي تشتبك فيها مواقف ذهنية ومصطلحات أدبية مألوفة شتى » وان هذا المقترب قد لقي « استجابة واسعة من جمهور ذي مشارب متعددة » يعترف أنها لا تميز مسرح اللامعقول قدر ما تميز العصر (ايسلن ، ص ٣٨٨) .

ولكننا نحد الاكثر أهمية في آراء إيسلن في فصل بعنوان مغزى اللامعقول يبدأ هذا الفصل باشارة فلسفية مميزة (وقد درس إيسلن الفلسفة والادب الانكليزي بجامعة

ڤيينا) تقول ان الناس الذين غاب الاله بالنسبة اليهم قد تزايد عددهم منذ نشر نيتشه كتابه **هكذا تكلم زرادشت** عام ١٨٨٣ . ومسرح اللامعقول واحد من الطرق في مواجهة عالم فقد معناه وهدفه . وهو بهذا المعنى يقوم بدورين : الاول والاوضح دور هجائي ، عندما ينتقد مجتمعا تافها خؤونا . والثاني وهو المظهر الاكثر ايجابية يبدو عندما يجابه العبثية في مسرحيات يكون الانسان فيها « منزوعا عن الظروف الطارئة كالوضع الاجتماعي والسياق التاريخي ، وفي مواجهة خيارات أساسية ، هي الاوضاع الجوهرية لوجوده » (ايسلن ، ص ٣٩١) .

إن مثل هذا المسرح يعنى بالمشكلات الباقية ، القليلة نسبيا : الحياة ، الموت ، العزلة ، التوصيل ، وهو لا يقدر ، بحكم طبيعته ، الا على توصيل « ما لدى شاعر من أدق وأقرب الهواجس بالوضع البشري ، شعوره الخاص بالوجود ، رؤياه الفردية في العالم » (ايسلن ، ص ٢٩٢ - ٣) وتتخذ هذه الرؤيا شكلا يجده إيسلن مشابها لقصيدة رمزية أو صورية ، تكون اللغة فيها أحد العناصر ، وليس العنصر السائد بالضرورة . وسبب ذلك ان اللغة قد عانت من فقدان قيمتها ، وهي حقيقة يجدها إيسلن معاصرة جدا ، سواء من وجهة نظر الفيلسوف ڤتكنشتاين[٣] ، او من وجهة نظر إعلامية .

وتكون المفارقة ان المسرحية الناتجة عن ذلك تعطي الاثر الذي يريده بريخت من مسرحه ذي الطابع الوعظي الاجتماعي : التغريب . فنحن نجد من الصعوبة بمكان أن نتمثّل الشخصيات في درامه اللامعقول (فبالرغم من ان اوضاعها تكون في الغالب مؤلمة وعنيفة ، يكـون بوسـع الجمهور ان يضحك منها) . ولكن ، حيث كان بريخت يأمل في « تنشيط الموقف العقلي الناقد لدى الجمهور » نجد درامه اللامعقول تخاطب « مستوى أعمق في ذهن الجمهور » (ايسلن ، ص ٤٠٢) . فهي تتحدى الجمهور ان يجد معنى في لا معنى ، ان يواجه الوضع في وعي لا ان يحس به في غموض ، ان يدرك ، ضاحكا ، العبثية الاساسية .

إزاء درامه من هذا النوع ، اية معايير يمكن ان تتخذ لتقويم النوعية في مثل هذه الاعمال على المسرح ؟ يجيب ايسلن ان تلك المعايير تشمل « الابتكار ، وتداخل الصور الشعرية المستوحاة ، والبراعة التي يتم بها ربط تلك الصور واستبقاؤها » والاهم من ذلك « الواقع والحقيقة في الرؤية التي تجسدها تلك الصور » (ص ٤١٢) . يؤكد إيسلن هاتين الكلمتين وربما كان بوسعنا ان نختصم حول الذاتية والغموض في مثل هذه المفهومات لاغراض نقدية .

مثل هذا المسرح اذن يقدم قلقـا وخيبة ، وشعـورا بالحيرة تجاه غياب الحلول ، وأوهاما ، وتصميما . فمواجهة

هذه الحيرة تعني اننا نجابه **الواقع ذاته** (التوكيد للكاتب) ؛ وهكذا تغدو درامه اللامعقول نوعا من التجربة الصوفية الحديثة التي يقارنها ايسلن مع ما شاع اخيرا من البوذية على مذهب (زن) (وهو نمط يقوم كذلك على رفض الفكرة القائمة على المفهوم) :

> واليوم اذ يتزايد اخفاء الموت والشيخوخة وراء التوريات وعبارات الاطفال المهدئة ، واذ تكون الحياة مهددة بكل ما هو آلي مبتذل أخاذ ، تكون الحاجة لمجابهة الانسان مع واقع حالته اعظم من ذي قبل فعظمة الانسان تكمن في قدرته على مجابهة الواقع بكل ما فيه من لا معنى ؛ ان يتقبله بحرية ، دون خوف ، ودون أوهام ـ وان يضحك منه .
>
> (ايسلن ، ص ٤١٩)

والتوكيد هنا ، كذلك ، من عندي ، لغرض الاشارة ان قد يكون في وسع اللغة ان تكون سائبة وتفترض الامور جدلا عند الحديث عن درامه اللامعقول ، كما قد تكون في اي مجال آخر .

يقول ايسلن في فصله الاخير ان درامه اللامعقول قد استهلكت ، ولكنها ما تزال تبرز في « المحاولات المتعددة

لرائد فيه خصائص بروتيوس[٤] » . مثل هذا التلخيص يشير الى كتاب ايسلن المهم الحيوي المثير ؛ وهو يستوجب الاحترام والاهتمام ، وهو لذلك يسترعى انتباهنا الى الاساس الفلسفي للعبثية .

٣

اللّامنتمون الأوّلون

عنـدمـا اطلق إيسلن تسميـة « الـلامعقـول » على المسرح وما تبع ذلك من نجاح ، كان ثمة ما يؤسف له من ان التسمية اشاعت الغموض في استعمال الكلمة في سياقات اخرى . وفي عام ١٩٥٦ نشر كولن ولسن كتابا بعنوان **اللامنتمي** (١) كان له غير قليل من سوء الشهرة . فهو يبدأ بالبطل مجهول الاسم في رواية هنري بـاربوس ، **الجحيم** ، ثم يعرّج على رواية سارتر **الغثيـان** ، وبعدها يتناول كامي و همنگـوي . فبعدمـا يقول ان اللامنتمي في المجتمعات السابقة كان له موقع ـ بصفة حالم رومانسي ـ يتناول هيرمن هِسه ثم هنري جيمز (٢) ، مما يثير الدهشة ، قبل ان يأتي الى اللامنتمين في واقع الحياة (ت . ي . لورنس ، فان گوغ ، نيجنسكي) . ثم يتناول في تلاحق سريع ما يدعوه ييّتس « الجيل المأساوي » في القـرن التـاسـع عشـر : الكـونت آكسـل(٣) ، تصفيـات

سـويـدنبـرگ ، ت . س . اليـوت ، نيتشـه ، دوستـويفسكي (يـوجـد الـلامنتمي في كـل مـا كتبـه دوستويفسكي) ثم يصل الى النتيجة الآتية : يرغب اللامنتمي في التخلي عن صفته ويريد ان يكون متوازنا ؛ يريد ان يفهم الروح الانسانية وينجو من التفاهة ، ولكي يفعل ذلك يريد ان يعرف كيف يعبر عن نفسه ، لان تلك هي الطريقة التي يستطيع بها ان يعرف نفسه وامكاناته . وهنا يظهر اكتشافان : خلاصه يكمن في التطرف ، وفكرة طريق الخلاص غالبا ما تـأتيه في الـرؤى أو في لحظات التـركيز (الـلامنـمي ، ص ٢٠٢) . ويختار ولسن من اصحاب الرؤى جورج فوكس و وليم بليك ، مع راماكريشنا و گرجييف الى حد كبير ، فيصل الى القول بان الفرد الذي يبدأ في هيئة اللامنتمي قد ينتهي في هيئة قديس .

كان **اللامنتمي** الاول في سلسلة كتب ستة كان آخرها **ما بعد اللامنتمي** (١٩٦٥) أراد ولسن ان يوجد بها « وجودية جديدة » لتخلف ما يدعوه بالايمان المفلس لدى سارتر و هايديگر . ينشر ولسن شبـاكا واسعـة مثل ايسلن ، وتكون النتيجة مثيرة ان لم تكن حاسمة دوما .

نجـد اللامنتمي الاسبق اهميـةً في كتاب انـدريـه مالرو ، الـذي قال عـام ١٩٢٥ **في اللب من الانسان الاوروبي ثمة عبثية جوهرية تسيطر على اللحظات الكبرى**

في حياته . التوكيد هنا من عمل مالرو وليس من عندي ، وترد العبارة في **إغراء الغرب** المنشور عام ١٩٢٦ . وبعد ذلك باربع سنوات اي في عام ١٩٣٠ ، نشر مالرو رواية بعنوان **الطريق الملكي**. يقول عنها ر . دبليو . ب . ليويس ان الكاتب « استعرض فيها الموضوعات الكبرى في جيل من الروايات لم يكتب بعد » يكدسها معا في كتاب صغير مزدحم نوعا (ليويس ، **القديس المغامر** ، ص ٢٧٩) .

إن الاسطورة التي صنعها مالرو قد جعلت كتابة سيرته أمرا صعبا . فعندما كان في شبابه عرف عنه القيام برحلات الى الشرق الاقصى ؛ ثم كان عضوا في الحزب الشيوعي (وصار بعدئذ من انصار ده گول) ؛ وكان من المشاركين في الحرب الاهلية الاسپانية . كان واسع المعرفة بالفن ، والعاديات ، وعلم الانسان ، فراح يبحث عن المنحوتات الناتئة الهندوصينية مما قاده الى سوح القضاء في پنومپينه ، حيث حكم عليه بالسجن ثلاث سنوات ـ وهي تجربة يراها فروهوك حاسمة في تطوره اللاحق . ومن المؤكد ان المهانة في رواياته تتصل بالسجن والمحكمة او الاستجواب . « فقد أعطته أول خبرة في المهانة ألقى مسؤوليتها على اوروپا والقيم الاوروپية . ومن هنا جاء شعوره بالاغتراب ، اضافة الى شعوره باللامعقول ، مما يميز

رواياته المبكرة » (فروهوك ، آندريه مالرو والخيال المأساوي ، ص ١٢) .

سواء صحّ ذلك ام لم يصح ، فان الرجل الذي كان يعد عام ١٩٢٠ المثال الاصفى للكاتب السريالي بدأ لدى عودته الى اوروبا عام ١٩٢٥ في كتابه إغراء الغرب حيث تظهر أوروبا في صورة « مقبرة عظيمة » . فعلى مدى خمس وستين صفحة يتكون الكتاب من رسائل يفترض انها متبادلة بين شابين : خمس منها كتبها أ . د . ـ وهو شاب اوروبي يسافر في بلاد الشرق ، والبقية كتبها لنّك دبليو . ت . ، وهو شاب صيني يسافر في اوروبا . واذ يتزايد ما يرى هذا الشاب في اوروبا يصبح أكثر اقتناعا ان الفكر والثقافة في اوروبا تقوم على اضطراب ومفهوم خاطيء عن الواقع ، وهي قناعة تصوّرها العبارة المشهورة السابق ذكرها والمثبتة في أول هذه الدراسة . يوافق أ . د . على القول ان الانسان الغربي مخلوق فيه صفة اللامعقول ، ثم يستخدم بقية الكتاب ليقدم أسبابا اضافية ، محذرا ان المرض يستشري نحو الشرق . ويبدو من الواضح أمام أ . د . ان ليس الاله وحده قد غاب ، بل الانسان كذلك ، في وقفته وحيدا تحت سماء خالية دونما علاج .

من الواضح أن مالرو معنيّ بالافكار ، ولكنه ليس بفيلسوف ، فهو لذلك أقل التزاما بمنطق النقاش منه بتقديم

الافكار في حماس يقترب من الشاعرية . ففي **أصوات الصمت** (١٩٥١) يقدم الكاتب استعراضا شاملا لتدهور المسيحية وضياع المطلقات في العالم الغربي . ويستتبع هذا الخسران مواجهة الانسان للمصير واللامعقـول ، والكرب وكلمة « المصير » عند مالرو تعبّر عن كل ما نريد تحاشيه ولا نستطيع . بما ان افعالنا جميعا موجهة ضد ما لا يمكن تحاشيه فهيَ لذلك «عبث» . ولاننا نحس هذه العَبثية فاننا نعاني «الكرب» . إن المواجهة التي نجدها بين الشرق والغرب في كتاب **إغراء الغرب** مهمة في هذا السياق ، فالانسان الشرقي يريد الاستسلام امام غير المعقول ، ولكن الانسان الغربي ، وقد التزم يائسا بايجاد معنى في العالم والحياة ، لا يستطيع الخضوع امام غير المعقول . ازاء هـذه الحال ، يكون مالرو أول من يعَيّن النتيجة : الفعل ، ممارسة هذه الحرية الجديدة . يوافق گانون في دراسته عن مالرو على القول ان مالرو وغيره من المعاصرين ربما قد كتبوا حول هذه النظرة من العالم افضل ممن سبقهم على الاطلاق ، ولكنه يضيف ان ثمة شكا « بأنهم غالبا ما يفضلون قول كل شيء عن هذه المسألة دون حلها » (شرف الكون رجلا ص ٣٦) . وجواب مالرو عن المصير ، الذي يعني الموت دائما ، أبعد ما يكون عن العدمية : فهو دعوة الى فعالية عنيفة .

في إغراء الغرب كان مالرو يخشى على الشرق ان تصيبه عدوى القلق الاوروبي ، وبعد ذلك بسنتين ، في دراسة بعنوان شاب اوروبي (١٩٢٧) تصدّى للصعوبة الاساسية لدى الانسان الغربي : الفردية ، وعدم قدرته على تكوين علاقات مع غيره من الافراد . فهو يقول ان شباب اوروبا كانوا يبحثون عن فكرة ، ولكن من المدهش انه لا يذكر الشيوعية ، ولا حتى اي فعل ايجابي . فخلال السنوات ١٩٢٥ ـ ١٩٣٠ كان ثمة العديد من « الافكار » التي تجسدت في (الإيّات) المختلفة ـ العصرية ، المستقبلية ، التكعيبية ، الدادائية ، السريالية ـ ولكنها في الاخير لم تنتج سوى الضوضاء . ثم جاء أناس امثال مالرو ممن جعل « المسائل الاساسية ذائعة » حسب عبارة كلود ـ ادموند ماگني (نقله فروهوك ، ص ٣٣) . وربما كانت تجارب مالرو في الشرق هي التي جعلته يثير هذه المسائل . فرواياته المبكرة مليئة بالموت والوحدة والقهر والمعاناة ، وتكاد تخلو من أية اشارة الى ان الحياة يمكن ان تكتسب معنى خلال الفعل والتضحية ، الى ان كتب الوضع البشري عام ١٩٣٣ وحتى حالة الوحدة ينظر اليها كناتج عريضي للعبثية : ففي اغراء الغرب ، نحن منقطعون بسبب مفهوم قلق عن الواقع ، وفي شاب اوروبي ، نحن منقطعون بسبب الفردية في المنطوى من حضارتنا. ونحن نجد في اول روايتين

ايحاء بان العبثية ليست بالمرض الاوروبي ، بل هي من حالات البشرية .

وكلتا هاتين الروايتين ، **الفاتحون** و **الطريق الملكي** تشتركان في حكاية أساسية (رجل يذهب الى الشرق ويقابل رجلا آخر فيراقبه وهو يمر خلال معاناة اكتشاف حدوده كبشر) وفي موضوع رئيس : العبثية .

الفاتحون (١٩٢٨) أول رواية جادّة كتبها مالرو تدور في جنوب شرق آسيا . ينضمّ گارين الى البلاشفة ويذهب الى الشرق ليساند الثورة قائما باعمال الدعاوة بالاشتراك مع بورودان ، العضو في الاممية . ويتضح ان افعال گارين ليست سوى جزء من المعركة ضد شعوره بالعبثية . ولكن الامور تسير على غير ما يرام ، وتنتهي الرواية بخطط لسفرة الى انگلترا للعلاج (رغم انه يعلم ان موته قريب) . أين بدأ هذا الوعي بالعبثية ؟ عندما سيق الى المحاكمة في سويسرا لتمويله عمليات الاجهاض ، كان گارين يشعر نحو المحاكمة والمساهمين فيها بالاشمئزاز الذي يعقب الشعور بالعبثية . وحالما ادرك ذلك اصبح حرًا ـ وصار يفعل ما يريد ـ ولانه على شيء من الفلسفة (وليس

قاطع طريق مثلا) فقد كان بوسعه الاعتقاد ان العالم عبث ، ولكن ليس من الضرورة ان تكون أفعاله كذلك . ويبدو ان مساهمته في الثورة تقدم حلا . ولكن المحاكمة في سويسرا قد اقنعته بان العالم عبث وليس بشرٌ (لذلك من الممكن اصلاحه) فتغدو الثورة لذلك فرصة للفعل يهرب من خلاله - وهو على وعي باللامعقول دون الخضوع اليه . في مقالته عن الرواية ، قال تروتسكي ان گارين كانت تعوزه جرعة كبيرة من الماركسية ! (نقله فروهوك ، ص ٤٤) . ولكن **الفاتحون** رواية وليست ببيان سياسي ، والذي أراده مالرو هو تبيان مصير الانسان لا تقديم خطة لثورة . لقد انغمس گارين في ثورة لانه ، شأن ابطال مالرو جميعا يحس أن الدم والقتل والتعذيب والثورة ، والموت بخاصة ، تضفي على الفعل أصالة .

يساعدنا هذا الاسلوب على الاحساس بالعبثية . ويستخدم مالرو راوية بصيغة المتكلم الذي عرف گارين منذ زمن طويل ، ويكاد يكتب باسلوب المذكرات في استعمال الفعل المضارع مسجلا كل حدث حين وقوعه ، من غير ان تبدو عليه معرفة بما سيقع بعده . يتميز الاسلوب بالانطباعية ، حيث يندر وجود جملة كاملة نحويا ، ولكن المشاهد تسجلها عين سينمائية بارعة في دقة أخاذة . مثل هذا الاسلوب يضع القراء على مبعدة ، ويجعل رسم

الشخصيات صعبا ، ولكن الشخصيات تبرز رويدا في هيئة أناس .

يقول مالرو ان **الفاتحون** كتاب مراهق وقد حذف روايته الثانية **الطريق الملكي** من طبعة پليـاد لاعمـالـه الـروائيـة الكـاملة . رغم أن **الـطريق الملكي** (١٩٣١) ليس فيها ثورة ، ولكنها في الاساس عن الموضوع ذاته . يتغلغل پيركن وكلود ڤانك في ادغال كمبوديا بحثا عن المنحوتات الناتئة الهـندوصيـنية . نجد پيركن مثـل گارين ، يعادي القيم المتداولة ، وتغشاه افكار الموت ، وهو المنفي من مجتمعه ، كما نجد ڤانك يهجر أوروپا لانه يشتـرك في هـذه المشـاعـر . وبعـد ان يجـد الـرجـلان المنحوتات ، يوغلان في الادغال حتى يبلغا احدى قرى موي فيصادقان اهلها ويكتشفـان ان أوروبياً آخـر اسمه گرابو فد سبقهما الى المكان . يكون گرابو الشخص الوحيد الذي يعجب به پيركن حقا ، ولكن اهل موي قد أفقدوه البصر وحبسوه في طاحون ـ وهو نذير بما قد يصيب پيركن و ڤانك اذا لم يفلحا في الهرب . وفي محاولة الهـرب يقع پيـركن على رمح مقلوب فيتسمّم جـرحـه ويموت ، كما عاش ، وحيدا . ومثل گارين ، يستخدم پيركن الفعل لا ليقيم نظاما جديدا ، بل ليعبرّ عن رفض النظام القديم .

وفي عام ١٩٣٣ نشر مالرو الوضع البشري/ حالة الانسان ؟/ وهي رواية اخرى عن الثورة الصينية ، فاصبح كاتبا مهما ، ومنح جائزة گونكور . ونجد خلاصة افكار مالرو منذ بداية الفصل الاول ، اذ يتأمل چين في إدخال السكين في شبكة الوقاية من البعوض ، او عدم ادخالها ، حتى تنفيذ العمل في النهاية . بالنسبة لجميع الشخصيات الرئيسية في المسرحية ، يكون الموت وما يحيطه من رعب وقسوة وتعذيب هو النهاية المحتومة . وفعل العنف الاول يضفي على چين منزلته الرئيسة في الحياة ، ويحكم عليه بنوع معين من الكرب ، يجدد من شعوره الاساس بالعزلة ومن هَوَسه بالموت . بهذا الفعل يتحول چين من رجل شارك في الثورة ، ليخفف من عذابات الفقراء ، الى غريب مولع بالموت . ولكنه البطل الوحيد في الكتاب الذي ينسى سبب موته . فجميع الثوريين في الرواية لهم أهداف وغايات محددة ، واذا كان اللامعقول ما يزال سائدا فان بعض الشخصيات يرفض انتفاء معناه باشتراكهم في قضية . ويكون چين آخر شخصيات مالرو ممن يبلغ الحرية عن طريق الموت ؛ اما الآخرون - مثل كيو و كاتو - فانهم يموتون من أجل هدف الثورة كما يرونه ويوحون بالقيمة التي تؤديها أشهر عبارات مالرو (في أصوات الصمت) : شرف الكون رجلا .

إن استخدام الثورة إطاراً لهذا الاكتشاف يثير مصاعب بعينها ، وبخاصة عند النظر في ما عرف عن مالرو في تقلباته السياسية . ففي حقبة الثلاثينات أحسّ الكتّاب بضرورة الحاجة الى الارتباط : الالتزام- الاختيار الذي على كل امريء ان يتخذ ، متحملا كامل المسؤولية عن النتائج . وكان الحزب الشيوعي خيارا شائعا . ولكن شيوعية ابطال مالرو غريبة (كما يظهر من تعليق تروتسكي على گارين) . وفي الواقع ان نظام الحزب الشيوعي يبهض الانسان قدر ما يفعل الدين بالنسبة الى الانسان الوجودي الذي يجب ان يتمتع بالحرية كاملة ؛ وبالرغم من ان جان- پول سارتر يلتف حول هذه المسألة ، لكنها تغشى الكثير من أبطال مالرو .

يجد فروهوك ان موضوع العبثية غائب عن أيام الامل (١٩٣٧) ولكن يبدو من العنوان ان مالرو يبحث عن جواب ممكن . هذه رواية طويلة ذات شخصيات عديدة (ليس فيها شخصية تعلو على غيرها) لا يجمعها سوى الموضوع : ثمة أمل ، ثقة بالانسان عندما يحارب الناس معا في سبيل قضية مشتركة . فرفقة الرجولة زمن الحرب تستبعد الوحدة بالمرة (مثلا) ولكنها استجابة في حالة متطرفة ، وهي لذلك قيمة موضع نقاش لاولئك الذين ليس أمامهم ثورة جاهزة . ويجب الا ننسى ذلك ، فالثورة والفعل الوحشي

من الطرائق التي يصل بها مالرو الى الرفقة، كجواب على العبثية، ولكنه جواب في غاية التحديد. ويبدو من المحتم ان يكون التعبير عن الحل أقل عنفاً من وصف المحنة؛ فهو يبدو تعبيراً أجوف، يتطلب ظروفاً بعينها، ويجب ان تكون الفعالية عنيفة لكي تزيح الشعور بالعبثية، لا أن تجعلها ذات معنى. ولكن المبكرين من ابطال مالرو يشتركون في الكثير من الصفات: الذكاء والشفافية، كما يعلق فروهوك ساخرا، فبالنسبة لابطال يجدون صعوبة في التواصل فيما بينهم، نجدهم يتواصلون بشكل ملحوظ مع القارىء (فروهوك، ص ١٤٢). فهم جميعا فريسة الهواجس والوحدة هاربين من البرجوازية التي انتقلت الى عالم الحرب والثورة الغريب. والحب ليس جوابا. فليس من شخصية نسائية مهمة واحدة في روايات مالرو، ولا يستطيع گانون ان يجد سوى حالتين اثنتين من الحب الحقيقي: فعلى كل امرىء ان يتوصل الى رؤيته الشخصية في الحياة، وهي رؤية ليست سعيدة بحال. فمصير الانسان معاناة وموت ـ وهو ما يقوى على دحره بتوكيد الكرامة البشرية والمساهمة في الشعور بالاخوة مع الناس الآخرين.

وفي حدود ١٩٤٧، يبدو ان مالرو قد عاد الى اهتمامه بالفن (ينظر گانون، المقطع الرابع)، كما يبدو ان جوابه الاخير هو ارسال الانسان الصادق او الاصيل الى الفن، حيث يكون في صحبة القديسين والحكماء

والابطال . ففي الروايات الاولى نجد الوضعية والقانون ، وفي كليهما شبه كبير باعمال معاصر مالرو ، الكاتب الاميركي المهاجر إرنست هيمنگوي .

كان هيمنگوي ، منذ البداية ، مقتنعا بان العيش « في زماننا » مسألة بالغة الصعوبة . وفي دراسة بعنوان **هيمنگوي والآلهة الميتة** (١٩٦٠) ـ ذات العنوان الفرعي المناسب « دراسة في الوجودية » ، يستعرض جون كيلينگر مهاد مؤلفات هيمنگوي ، مثل كتاب هايديگر العويص **الوجود والزمن** (١٩٢٧) كما يستعرض أعمال كامُي] و سارتر ويخلص الى القول أن مثل هذه الفلسفة « لا تقدم سوى القلق والتعطش المرعب نحو الاصالة التي يجب ان تكتسب لحظة بلحظة ، متحديّة حتى في قسوتها ، وقد صنعت خصيصا لمزاج الانسان المعاصر » (كيلينگر ، ص ١٣) . ولا يقصد كيلينگر ان يجعل من هيمنگوي بديلا أدنى عن هايديگر . ولكنه يرى ان الروايات قد صيغت بعبارات وجودية . فأبطال هيمنگوي يشبهون غيرهم من الابطال الوجوديين في اصرارهم انهم في وجه الموت حسب يستطيعون بلوغ الصدق . فاستخدام هيمنگوي كلمة نادا/ الاسپانية : لا شيء/ كما في القصة القصيرة **مكان نظيف حسن الاضاءة** ، يشبه فكرة العدم التي نجدها عند هايديگر و سارتر ، وعندما يرجع البطل من الحرب او

الصيد او مصارعة الثيران ـ وجميعها حالات متطرفة ترغم لحظة الصدق ـ يكون تمييز هيمنگوي بين الحياة البسيطة والمعقدة كثير الشبه بتمييز سارتر بين الاخلاص واليقين الفاسد . كما يعاني الغثيان أبطال هيمنگوي (فعليا في بعض الحالات) ، ويترك موت الالهة فوضى خلقية ترغمهم على تشكيل قانون : «پوندونور » ـ خليط عجيب من الفخر والكرامة والتحدي والشرف : قانون لاولئك الذين يواجهون الموت غالبا وهم غير خائفين » (كيلينگر ، ص ٧٩) . واذا كنا نجد صورا مسيحية مع بلوغ **الشيخ والبحر** فان مسيح هيمنگوي موغل في المذهب الانساني . والسلام الوحيد في زماننا لا يُبلغ الا بمشقة . وفي حقبة الثلاثينات نجد شخصيات هيمنگوي » كذلك تنغمر في السياسة ، ولكن هيمنگوي سرعان ما يعود الى الحالة المتطرفة من الحرب او الموت فتؤدي الى الحرية . وكما هي الحال عند مالرو ، يستغني عن النساء قدر الامكان ، رغم ان هذا أشد صعوبة عند هيمنگوي حيث يصوّر الابطال في غاية الفحولة . ولكن المرأة ، رغم ضرورتها الجنسية ، تدخل تعقيدا على وجود الانسان الصحيح الذي هو مواجهة الموت وحيدا .

إن روايات هيمنگوي ، اذن ، يمكن ان ينظر اليها من حيث الاساس نفس النظرة الى روايات زميله مالرو .

فكلاهما يصرّ على الاهمية القصوى للفرد الذي يريد ان يكون صادقا او أصيلا ويتحمل مسؤولية ذلك الصدق ، وكلاهما يرى ان القرار يتخذ في احسن الاحوال في مواجهة الموت . ويتفق الكتّاب والفلاسفة المتصلون. بالعبثية على رفض الانتحار ، ويصرّون على اهمية الموت ، ويسعنا ان نفهم هذا خير فهم من النظر في ما يخلص اليه هايديگر : وهو ان الموت يتفرّد من بين الفعاليات والتجارب البشرية جميعا . واذ يسعنا التفكير بأناس آخرين يشتركون في فعاليات مثل كتابة كتاب او الذهاب في عطلة ، فان الموت يعني الانسان الذي يموت وحده . رواية تولستوي **موت إيڤان ايليج** (١٨٨٦) تقدم التعبير الادبي لهذه الفكرة . فان البطل يحتفظ بصدقه عن طريق مواجهة الموت دوما ، لا عن محاولة نسيان وجوده .

ويرفض كيلينگر تماما فكرة ان هيمنگوي كان من الوجوديين . فهو يشير أن ليس من علاقة معروفة بينه وبينهم ؛ ولكن اميركيا مهاجرا شابا يعيش في پاريس يمكن ان يستوعب شيئاً من المحيط . وأوجه الشبه الصارخة لا تأتي في الغالب من المشاركة ، بل من كون المفكرين قد يصلون الى نتائج متشابهة عندما يوضعون في نفس الزمان والمكان. ومن المفيد ان نتذكر في هذا المجال ان العبثية ليست وقفا على الفرنسيين دون سواهم ، رغم ان الواضح ان الفرنسيين

قد أحسّوا بالعبثية اكثر من غيرهم ، وأهم من يشهد على ذلك ، بعد مالرو هم من الفرنسيين - ومن هؤلاء حسب الترتيب الزمني جان - پول سارتر و البير كامُي .

* * *

٤

جان پول سارتر

إن اسم جان ـ پول سارتر شديد الارتباط عادة بصفة « وجودي » رغم ان گابرييل مارسيل كان اول من أطلقها فتمسك بها الصحفيون الفرنسيون كتسمية ملائمة . لكن سارتر كان يرى في نفسه « ظواهريا » (وهو المعنيّ بطريقة الوعي في ادراك الاشياء) ، غير انه تخلى عن استعمال الكلمة في حدود ١٩٤٦ . ويستخف الفلاسفة البريطانيون بالوجودية اذ يرون فيها مثالا على « المبالغة الاوربية و لولع بالمراتب » ، ولكنها في فرنسا كانت مركز جدل عاصف ذي طبيعة دينية وسياسية معا (جون پاسمور، مئة سنة من الفلسفة ، پنگوين ١٩٦٨ ص ٤٦٧ ، ٤٨٨) . من المؤكد ان الوجوديين عرضة لما يقال من انهم يضفون صبغة مسرحية على المألوف . فالعقلاء من الناس يقبلون احتمالية العالم ويواصلون العيش فيه ، بينما يصبح الوجوديون في ألم انهم يوجدون بلا ثمن في عالم مستحيل .

والواقع ان الوجودية نزعة وليست بمدرسة . ففي مصنف بعنوان **الوجودية من دوستويفسكي الى سارتر** (١٩٥٦) يعترف والتر كاوفمن بانها ليست اكثر من تسمية « لبضع انتفاضات واسعة الاختلاف ضد الفلسفة التقليدية ، وأن الكتّاب الثلاثة الاساسيين - ياسبرز ، هايديگر ، سارتر - لا يتفقون على الامور الجوهرية . مثل هؤلاء الكتّاب يربطهم رفض الانظمة والبَرَم بالفلسفة التقليدية - وهي عوامل تجمعهم في الانشغال بالفشل والرعب والموت (كاوفمن ، ص ٢١) . ويذكرنا كاوفمن الى ذلك ان كتاب ريلكه : **مذكرات مالته لاوريدز بريگه** (١٩١٠) قد أثر في رواية سارتر **الغثيان** (ينظر كاوفمن ، ص ١١٣ - ٢٠) ، وقبل ذلك يأتي كافكا الذي « في مؤلفاته وامثولاته تجد العبثية في حالة الانسان افضل تعبير عنها » (كاوفمن ، ص ٤٩) .

ولكن ما الذي يجب ان نفهمه من تسمية « الوجودية » هذه ؟ فهي عند سارتر من حيث الاساس تضاد بين الإخلاص وسوء القصد. فاليقين الفاسد «ينطوي على التظاهر أمام انفسنا والاخرين بان الامور لا يمكن أن تكون بشكل آخر - واننا مقيدون باسلوب حياتنا ، واننا لا نستطيع الهرب حتى لو شئنا ذلك » (ماري وارنوك ، **فلسفة سارتر**، ص ٥٣) . لذلك فان اغلب التوجّهات نحو الواجب او المعتقدات الشديدة تكون في نظر سارتر أمثلة على سوء القصد

لأن لنا حرّية اختيار فعل تلك الاشياء جميعا ، ولكننا غير مرغمين على فعلها . وهذه الحرية التي تجلب الكرب تنبع من ادراكنا العدم :

> الحديث عن « جوهر » الشيء هو الحديث عنه كأنه بالضرورة كائن كما هو ، يسير كما يسير بالفعل ، فالموجودات الواعية لا جواهر لها . فعوضا عن اللب الجوهري ، تنطوي على لا شيء . والموجودات بحد ذاتها لا تملك امكانيات ؛ أو أن امكانياتها جميعا تتحقق معا في لحظة الخلق . ومنذ ذلك الحين فصاعدا تسير كما قدر لها أن تسير . . . والوجود الواعي ، من الناحية الاخرى ، يدرك امكانياته بالذات ، ما هو ليس بكائن ، او ليس بكائن بعد . لذلك يتأتى له التظاهر بما يشاء ، ويحاول أن يكون ما يشاء .
>
> (وارنوك ، ص ٦٢)

في سوء القصد، نحاول تجنّب مسؤوليات هذه الحالة بالتظاهر بصفة الضخامة : شأن الموجودات ـ في ـ حد ذاتها ، والانسان « الصادق » يواجه العدم ويعاني « الغثيان » ـ وهو موضوع وعنوان رواية سارتر الاولى .

توجد الغثيان (١٩٣٨) الان في طبعة پنگوين في

ترجمة انگليزية بقلم روبرت بولديك (١٩٦٥) . وكما يشير عنوان الطبعة الانگليزية الاولى فان هذه الرواية مذكرات آنتوان روكانتان التي بدأها بعد اول تجربة لما يدعوه سارتر « الغثيان » . فبعد حياة على شيء من النشاط ، استقر روكانتان في بوڤيل ، المدينة الصغيرة ، حيث اشتغل على مدى ثلاث سنوات في دراسة تاريخية عن الماركيز ده رولبون . كان يعيش غريبا ، في وحدة كاملة . وذات يوم ، اذ كان يقف على شاطيء البحر ، أحس بشعور مقلق : فاذ كان يمسك بحصاة أحسّ « نوعا من الاشمئزاز العذب » يسري من الحصاة الى يديه - « نوعا من الغثيان في اليدين » (الغثيان ، ص ٢٢) . ثم تهاجمه مشاعر من النوع ذاته فيعود يخشى الاشياء رغم أنه لا يقوى على الحكم إن كان هو الذي تغيّر ام الاشياء . فحتى في دراسته عن الماركيز - حيث يوجد قدر عظيم من « الأدلّة » - يجد نفسه في حيرة بسبب نقص في الثبات والتماسك . ثم يزور معرض الصور المحلي ، حيث ترتفع صور جميع المشاهير في المدينة ممن عاشوا دون أن يشعروا قط ان حياتهم كانت راكدة او غير مبررة ، عاشوا ، كما يدرك روكانتان الآن ، في سوء مقصد .

ضياع المظاهر هذا - حيث يمكن أن يكون المقعد الذي يقتعده حمارا ميتا (الغثيان ، ص ١٧٩ - ٨٠) - هو

مصدر الغثيان ؛ فالوجود قد كشف عن نفسه أمام رؤية روكانتان :

لقد فقد مظهره غير المؤذي كصنف مجرّد : فقد كان مادة الاشياء ذاتها ، ذلك الجذر المغموس في الوجود . بل انه الجذر أو بوابات المتنزه أو المقعد او الحشائش المتناثرة في ساحة العشب ، كل ذلك قد تلاشى ؛ وتنوع الاشياء ، فرادتها ، لم يكن سوى مظهر أو قشرة . وهذه القشرة قد ذابت ، تاركة كتلا طرية مريعة في فوضى ـ عارية عرياً مخيفاً بذيئاً .

(الغثيان ، ص ١٨٣)

وبعد ذلك ، اذ يلتمس روكانتان كلمة تعبّر عن رؤياه ـ تكون المفتاح لوجوده ، لحياته ، تكون الكلمة العبثية ، وهي شيء مجرد لا نسبي :

ذلك الحذر ـ لم يكن من شيء بالنسبة اليه الا وكان عبثا . آه ، كيف لي ان أقول ذلك في كلمات ؟ عبث . لا يمكن اختصاره ، لا شيء ـ لا يقوى على تفسير ذلك حتى الانحراف الخفي العميق في الطبيعة

(الغثيان ، ص ١٨٥)

وفي نهاية الرواية يتخلى روكانتان عن البحث

التاريخي من اجل القيام بعمل فني ، قد يكون رواية ، تجعل الناس يخجلون من قلة جدواهم .

في دراستها القيمة عن سارتر ، تشير آيرس مردوك أن فهم سارتر يؤدي بنا الى فهم العصر الحاضر ، لانه ينتمي الى الحركات الثلاث المهمة في عصرنا : الظواهرية والوجودية والماركسية . ورواية الغثيان ، في وجودها على اكثر من مستوى واحد ، تعالج الشك الماروواطبيعي المألوف منذ زمن بعيد ، وهو علاقة الكلمات بالاشياء الموصوفة :

> الدائرة لا وجود لها ؛ كما لا يوجد ما يطلق عليه « اسود » أو « منضدة » أو « بارد » فعلاقة هذه الكلمات بسياق استعمالها متغيّر واعتباطي . والذي يوجد بدائي ولا اسم له ، يهرب من نظام العلاقات الذي نتخيل انه يحتويه بدقة ، يهرب من اللغة والعلم ، فهو يزيد ويختلف عما نصفه به .

(مردوك ، ص ١٣)

ويكتشف روكانتان أنه ما لم يجر تهديم قيمنا واعادة بنائها باستمرار ، فانها تتصلب ، كما تتصلب اللغة وتقتل افكارنا . فمناقشة سارتر لا تشمل الادراك حسب ، بل تشمل كذلك اللغة التي يتم بها التعبير عن ذلك الادراك ، وتوصيله ، كما يؤمّل . في دراسته الموسومة ما الادب ؟

(١٩٤٨ ، الترجمة الانگليزية بقلم فريچتمان ، ١٩٥٠) يقرر سارتر ما الذي **يجب** ان يكتبه الكاتب المعاصر وأية مثل **يجب** أن يتخذ :

وظيفة الكاتب ان يسمي الاشياء بأسمائها . فان كانت الكلمات مريضة ، علينا شفاءها . وبدل ذلك يعيش كثير من الكتّاب بمعزل عن هذا المرض . في كثير من الاحوال يكون الادب سرطان كلمات . . . ليس ثمة ما يبعث على الاسى اكثر من تلك الممارسة الادبية التي تدعى ، كما اعتقد ، النثر الشعري ، التي تتكون من استعمال كلمات لما فيها من تناغم غامض يتردد حولها ويتكون من معان مبهمة تتناقض مع المعاني الواضحة . أعرف : لقد كان غرض عدد من الكتّاب تحطيم الكلمات كما كان غرض السرياليين تحطيم الموضوع والقصد ؛ لكن ذلك كان ذروة أدب الاعتلال . ولكن اليوم ، كما أسلفت القول ، يكون البناء ضرورة . فاذا بدأ ينعى على اللغة تقصيرها عن الواقع . . . فانه يجعل من نفسه شريكا مع العدو ، وأقصد الدعاوة . وأول واجبات الكاتب ان يعيد للغة كرامتها . فبالرغم مما يقال ، نحن نفكّر باللغة ـ ويكون من بالغ السخف الاعتقاد باننا نخفي محاسن مما لا تقوى على التعبير

عنها الكلمات . وعند ذلك لا أثق بما لا يمكن توصيله ؛ انه مصدر كل عنف .

(ما الادب ، ص ٢١٠ - ١١)

يوضح بطل الغثيان رأي سارتر في ان اللغة والعالم منفصلان عن بعضهما دونما أمل في رجعة ؛ ولا يمكن تجنّب هذا الانفصال الا بوضع الكاتب في « وضع متطرف » (ما الادب ؟ ص ١٦٤) .

وقد سارع سارتر نفسه الى القول ان رواية كامي بعنوان **الغريب** يمكن أن تفهم في إطار فلسفي ، نجده في دراسة كامُي نفسه : **أسطورة سيزيفوس** . فالصراع الذي هو أساس العبثية يمكن ان يصور بشكل افضل في الرواية او المسرحية دون الدراسة الفكرية ، ولكن يبقى الخطر ماثلا في عدم موازنة الفن مع الفلسفة ، وهو خطر كان واضحا في ذهن كامي وهو يستعرض **الغثيان** في صحيفة **آلجير ريبيليكان** في تشرين الاول عام ١٩٣٨ . يقول كامي : اذا كانت الرواية ليست سوى فلسفة موضوعة في صور لتوجّب أن تنقلب تلك الفلسفة برمتها الى صور والا أصبحت علامة ملصقة من الخارج ، وفقدت الحبكة والشخصية معا ما فيهما من أصالة . في **الغثيان** لم يحصل هذا التوازن في شكل مناسب . ثم ان الحياة ليست مأساوية بالضرورة لمحض أنها بائسة . ويشكو كامي أن بطل

سارتر يصرّ على تلك الصفات في الانسان التي يجدها منفّرة بدل ان يقيم أسبابه في الاسى على ظواهر بعينها في عظمة الانسان . ولكن ، بالدرجة الاولى ، يبدو أن العوز للاستجابة الايجابية هو ما يفتقده كامي بشكل كبير (نشرت في غنائية ونقدية ، لندن ، ١٩٦٧ ، ص ١٤٥ ـ ٧) .

الواقع أن سارتر يستخدم الأدب وسيلة نحو غاية هي التعبير عن افكاره الفلسفية . ولكننا في الرواية نتعامل مع شخصية خيالية قد لا تشارك صانعها في آرائها . روكانتان ليس بالرجل العادي : لا أصدقاء له . ولا أسرة ، لا بيت ، لا عمل ـ سوى ما فرضه على نفسه من كتابة سيرة حياة . فاذا كان في الرواية يرى وجوده محتوما بشكل يثير الغثيان ، وان الاشياء كذلك توجد على الرغم منها دونما وظيفة محددة ، فهل يتوجب علينا أن نشاطره ذلك الشعور ؟ يقدّم سارتر بعض أمل ـ اسطوانة من موسيقى الجاز . يعتقد روكانتان انه لو استطاع أن يكتب كتابا مثل ذلك اللحن « جميلا وقاسياً كالفولاذ » (الغثيان ص ٢٥٢) لبلغ الخلاص . ولكن الرواية ، برغم ذلك ، موغلة في التشاؤم . وفي أعمال سارتر المتأخرة ما يشجعنا على قراءة ذلك الكتاب وكأنه تحذير عما يمكن ان يحدث للانسان الذي يقطع نفسه عن المجتمع ، ولكن أعمال سارتر المبكرة لا تتيح لنا ذلك . إذ يبدو أن سارتر يقدم

وصفاً بالغ الخصوصية عن تجربته بالذات (ربما كان يستند الى تعاطيه للمسكرات ، وينظر في ذلك : كولن ولسن ، **اللامنتمي** ص ١١٦) وأنه يريد من روكانتان ان يتحدث باسمنا جميعاً عندما يصرّ على أننا يجبه ، إذا كنا صادقين ، ان نشعر ، عند النظر الى العالم ، بالغثيان ، ويحسّ بالعبث (أو بلا ضرورة وجودنا) وبالكرب الذي يتبع هذه المشاعر . ويمكن ان نجد ما يساند ذلك في مؤلفات سارتر مثل **المتخيَّل** (١٩٤٠) و **الوجود والعدم** (١٩٤٣) (ينظر فيليب ثودي ، **جان ـ پول سارتر**) .

وصورة الغثيان مفيدة ، فهي لا يقصد منها ان تكون مبالغة او استعارة، لأنها تعني نفس الغثيان الذي يتسبب فيه اللحم العفن او الدم الحار (**الوجود والعدم** ، ص ٣٣٨ ـ٩) ، وينقلب اشمئزازنا الى رعب وهلع عندما ماندرك ما يدعوه سارتر « اللزوجة » في الاشياء . فكرة (اللزوجة) هذه صعبة . تقرّب ماري وارنوك صورة اللزج بتذكيرنا بالهلام ، والهلام مادة غريبة ، نصفها سائل ونصفها صلب : قد نتشلها فتروغ منا لانها عديمة الحدود . وان شئنا سكبها كما تفعل بالسائل نجدها ترفض الانسكاب . ولكن اللزوجة ، مثل الغثيان ، قد تكون هوسا عند روكانتان (او عند صانعه) ، فهي نقطة ضعف ذات صفة ما ورا طبيعية قد تعجب او لا تعجب ، واذا كانت لا تعجب نتساءل لم وقع

الاختيار على تلك الفكرة او الصنف بالذات (وارنوك ص ١٠٥) . وهي الى ذلك واضحة الاهمية بالنسبة الى وصف سارتر للعالم وموقعنا فيه . واذا كان ليس بمقدورنا تحديد الآخرين بتسميات (لأنهم ، كذلك ، لا يمتلكون جوهراً، ولانهم احرار) ، فان لنا أملا أكبر في الأشياء المادية ، ولكن هذه الاشياء تبدو متمردة كذلك في لحظات بعينها ، وعندما تفقد الأشياء صلابتها (وهي التي نامل ان نحقق مشروعاتنا عن طريقها) عندها تقع المشروعات في محنة كذلك ، واذ ترفض الاشياء فجأة ان تبقى أدوات مخصصة لاستعمالنا تتسبب في شعور مصاحب باللاجدوى ، بكونها تفيض عن الحاجة . وإدراك كوننا نحن في الاساس لا شيء ، ولذلك لدينا حرية الاختيار ، يرتبط عن كثب بهذا الشعور بالعبثية : فما نضفي عليه قيمة عَرَضي برمّته - والتظاهر بأن ثمة قوانين خلقية مطلقة تربطنا ، أو ان طريقا من الواجب مرسوم لنا ، او ان بمقدورنا القيام بوظيفة أو تأدية رسالة : « الحياة البشرية عبث ، بمعنى ان ليس من تسويغ نهائي لمشروعنا . كل امرىء فائض كل شيء يمكن الاستغناء عنه » (وارنوك ، ص ١٠٩) .

اذا قبلنا بالشعور بالكرب والغثيان عند ادراك العبثية ، فكيف لنا أن نتصرّف ؟ الى اي مدى نحن أحرار ؟ إن الغثيان حتى اكثر من رواية كامي الغريب يجب ان تعدّ

نهائية ، وكانت مشكلة سارتر ايجاد صورة تضارع في الاقناع فكرة الحرية التي تبدأ الفعل بعد الفراغ من ادراك العبثية .
وقد نستطيع القول ان **الغثيان** كرواية تمتد في الطول قليلا وان بعض التنظير فيها يبدو في غير محله ، ولكن الاعتراض الاهم أن الاستجابة الايجابية ، كما في **الغريب** ، تأتي على شيء من الاقتضاب والتأخر . ولكن في المسرح استطاع سارتر ان يقدم أبطالاً يبدو أنهم وجدوا نوعا من الحل ، ربما لان الدرامه ارغمته أن يكتب كعارف بأصول ذلك الفن اكثر منه كرجل ذي هواجس . فأول اثنتين من مسرحياته ، **الذباب** (١٩٤٣) و **جلسة مغلقة** (١٩٤٤) - وكان عنوانها في الاصل **الآخرون** - تصوران سارتر في بواكيره . وقد ساعدت الحرب العالمية الثانية سارتر (كما ساعدت كامي) في بلورة استجابة اكثر ايجابية بعدما تم تحديد العبثية . ففي **بودلير** (١٩٤٦) وفي **القديس جينيه** (١٩٥٢) نجده ما يزال يكتب عن الانسان الوجودي ؛ ولكن ، بما انه كان في مسرحياته ورواياته ومقالاته دائم التعاطف مع اولئك المستثنين من المجتمع البورجوازي او الذين يريدون قلب ذلك المجتمع ، لا يغدو من المدهش ان يكون الجواب أشبه بالماركسية او ما تصفه وارنوك باقتضاب « موت الوجودية السارترية » (ص ١٣٥) . وسارتر الماركسي المحدث عام ١٩٦٠ لا يشبه الا قليلا مؤلف **الغثيان** و **الذباب** ، ولم يعد يعنينا في هذا المجال .

يستعمل فيليب ثودي في كتابه جان - بول سارتر ، مسرحية الذباب ليفسرّ رواية الغثيان ، مشيرا ان أوريستس يؤكد حرية الانسان باستعمال عبارات جوبتر التي تظهر « وجودهم البذيء عديم الذوق الذي اعطوه من غير ما هدف » . ومسرحية الذباب ،(في طبعة بنگوين بترجمة ستيوارت گلبرت ١٩٦٢) ، مثلت اول مرة - بموافقة الرقيب الالماني - في پاريس عام ١٩٤٣ . يتحدث سارتر في كتابه ما الادب ؟ عن مسرح الشخصية القديم حيث لا وظيفة للموقف سوى وضع هذه الشخصيات ، التي تتراوح في اكتمالها ، في صراع فيظهرها وهي تتغيّر . ويعتقد سارتر اننا يجب ان نعود الآن الى مسرح الشخصية :

> كفى شخصيات ؛ الابطال حريّات أوقعت في فخ مثلنا جميعا . ما هي القضايا ؟ لن تكون أية شخصية سوى اختيارات قضية ولن تعادل سوى القضايا المختارة . ويؤمل أن يكون الادب جميعه خلقيا ينطوي على مشاكل كهذا المسرح الجديد .

(ما الادب ؟ ص ٢١٧)

و« الموقف » في الذباب هو عودة أوريستس الى آرگوس لينتقم لمقتل ابيه آگاممنون بقتل عمه آيگيسثوس وأمه كلايتمنيسترا . كان الجمهور الفرنسي متعودا على مشاهدة أحداث معاصره تقدم في إطار حكاية كلاسية ، وفي

عام ١٩٤٣ كانت المسرحية تشير بوضوح الى فرنسا التي احتلها الالمان . ولكن سارتر في الواقع يريد أن يظهر إنساناً يتحمل مسؤولية عن حادث رغم ان الحادث يملأه بالرعب ، وتكون فكرة القدرية التقليدية في الاصل الكلاسي مما يساعد في توكيد إصرار سارتر على الحرية في الصيغة التي يقدمها .

يرينا سارتر أوريستس وهو يعود كغريب الى موطنه آرگوس ،وهي مدينة مشغولة في هوس بالذنب الناشيء عن مقتل آگاممنون . وبسبب من هذا الانشغال تستطيع الآلهة الاحتفاظ بسطوتها على بني البشر فيحكمـونهم من خلال آيكيسثوس و كلايتمنيسترا و أوريستس ، الذي تحرضه اليكترا على الانتقام ، يسأل عما يتوجب فعله ، فيأمره جوپيتر ان يترك آرگوس في سلام :

ذلك إذن هو الشيء الصحيح . العيش بسلام . . .
دومـاً في سلام كـامل . فهمت .. أن نقـول دوماً
« عفوا » و « شكراً » ذلك هو المطلوب ، هه ؟ . . .
الشيء الصحيح الشيء الصحيح عندهم .

(الذباب ، ص ٢٧٩)

يبدو أن عمل الصحيح ينطوي دوماً على الخضوع . ولكن أوريستس يرى أن له حرية الاختيار ، وهو يختار أن ينتقم لأبيه . وهو يدرك كذلك أن الانسان عندما يقبل فكرة

الحرية لا تعود الالهة قادرة على التدخل .

وعلى النقيض من ذلك إليكترا التي حاولت قبل ذلك في المسرحية أن تقنع أهل آرگوس بأن الناس قد ولدوا ليكونوا سعداء ، لا أن يعيشوا في ذنب مقيم ، تبدأ بالضعف ، وبعد القتل ، عندما يعرض جوپتر أن يحررها من أرواح النقمة إن هي أظهرت الندم على الجريمة (وهكذا تعيد نمط آيكيسثوس وكلايتمنيسترا) نجدها تعلن الندم وتعود الى عالم يحكمه جوپتر . ولكن أوريستس يتحمل مسؤولية فعل اختاره بحرية ، ومثل « الزامر الأرقط »[1] يغادر آرگوس ساحباً معه جميع الذباب . وهكذا فهو لا يتحمل ذنبه وحده ، بل ذنب آرگوس كذلك ، وينعم بحرية لا تمنح سوى النفي « على الطرف القصيّ من اليأس » . يصور سارتر هنا في شخصية أوريستس مفهوم الوجود كتمثيل مسرحي . ولان الشعور هو شعور بالذات ، ليس بوسع المرء ان يكون أي شيء من غير معرفة به ، والمعرفة تضع هذه الصفة في موضع التساؤل . أنا كسول تعني أنا أعرف أنني كسول ؛ أي أنني أختار أن أكون كسولاً (وهي مسؤوليتي بالذات) ، لا أنني أفعل هذا لأنني، من غير تقصير مني ، كسول . بالنسبة لسارتر ثمة ثلاثة انواع من الوجود : فالاشياء لها وجود « في ذاته » ؛ والاشخاص لهم وجود « لذاته » لانهم يملكون شعوراً لا تملكه الاشياء ؛ وأخيراً ، نحن

جميعاً لنا وجود « للآخرين » - وذلك يعني أننا نوجد في عيون الآخرين ونفكر بانفسنا على اساس ما يفكره الآخرون عنا . يعتقد سارتر انني اذا نظر اليّ باعجاب فانني أوجد اكثر مما لو نُظر اليّ بازدراء . والحب الصحيح تحت هذه الظروف مستحيل ، لان كل جانب لا يريد الا ان يعطيه الجانب الآخر وجوداً اكثر عن طريق الاعجاب ! ويمكن الوصول الى اتفاق ، ولكن وجود شخص ثالث قد يؤدي حتى بمثل هذا الاتفاق المؤقت الى الانهيار . وهكذا تؤدي دراسة اوريستس الى جلسة مغلقة . يدرك اوريستس ان عليه اكتشاف ما يختار أن يكونه وهو طريقه ؛ فهو لم يعد تحت أمر أبولو لينتقم ، كما في الاصل الكلاسي للمسرحية (وهذا) ما يجعل من الصعب علينا ان نفهم لماذا يبقى في حماية معبد أبولو في الفصل الثالث من مسرحية سارتر) إذ عليه أن يختار ان كان سينتقم او لا ينتقم لمقتل أبيه . ولكن يجب القول انه يفعل ذلك بطريقة توحي بحركة سحرية . حركة تقوده الى الخروج لا البقاء مع شعبه ليسوّي مستقبلهم (ينظر ر . ف . جاكسن ، أوجه الدرامه والمسرح ، ص ٣٣ - ٧٠) .

في جلسة مغلقة (الترجمة الانگليزية بعنوان لا مخرج أو جلسة سرّية) ثمة ثلاث شخصيات تنذر بالشؤم فهي ميتة ، وفي الجحيم - في هيئة بهو من عهد الامبراطورية

الثانية[٢] . من الواضح ان سارتر لا يدرس امكانية الحياة بعد الموت.، ولكنه إذ يتناول مادة تكفي لثلاث مسرحيات كبرى يقدم ثلاث شخصيات تبحث عن التحديد بعضها في عيون بعض . لا يقدر الواحد منهم ان يتحمل مسؤولية كاملة عن أفعاله بالذات ، ويريد اعترافاً من الآخرين أنه يمتلك شخصية (أي جوهراً) : ولكن ذلك يجعل كل واحد منهم يعتمد على الآخرين ، وعندما يتوصل اثنان منهما الى شيء من الاتفاق سرعان ما ينهار ذلك الاتفاق بحضور الشخص الثالث . ولا تجدي أعذارهم في جحيم هو حرفياً الناس الاخرون . فالانسان اذن هو مجموع أفعاله . وفكرة أنه يفعل شيئاً بسبب أنه ذلك النوع من الانسان تحل محلها فكرة أن الانسان هو ، أو أنه يجعل نفسه ذلك النوع من الانسان بأن يأتي بكذا وكذا من الافعال . وهو لا شيء ، وفي اثناء الفعل يصبح واعياً بتلك اللاشيئية الاصيلة ـ والنتيجة كرب لانه لا يعود يقوى على تبرير ذاته عن طريق اليقين او الاخلاق . ولكنه يقدر بالطبع ان يسقط من جديد في العمى او في اليقين الفاسد ، كما يقدر ان « ينهض بأفعاله وحياته ، على وعي كامل بعبثية العالم ، ويقبل المسؤولية الطاحنة في إعطاء العالم معنى يصدر من لدنه وحده » (گيشارنو ، المسرح الفرنسي الحديث ، ص ١٣٦ ـ ٧) .

* * *

٥

البير كامُي

إن الوثيقة التي يكثر ورودها في مناقشات العبثية هي مجموعة مقالات بعنوان **اسطورة سيزيفوس** كتبها البير كـامي الـذي مـا زال يشتهـر بـأنـه مؤلف **الغـريب** و **الاسطورة** ، فيلسوف العبث وأحد الوجوديين . وقـد أنكر كامي في مقابلة عام ١٩٥١ أنـه كان فيلسـوفاً أو وجودياً ، بل قال ان **الاسطورة** كان يقصد منها ان تكون تقريعاً لمن يدعون بالوجوديين . مع ان كيشارنو عندما يتذكر بداية عهده بالوجودية يذكر كافكا و **غثيان** سارتر و **غريب** كامي على انها المؤلفات التي تعطي التجربة معنى واسماً . (سارتر سلسلة كتب آراء القرن العشرين ، ص ١٥) . اذا كان للعبثية تاريخ طويل ، قد يرجع الى سفر الجامعة[1] فان الاستجابة المعاصرة بالذات قد تختلف لان كامي ليس بفيلسوف ، واذا كان يبدو على ذهنه انه يتحرك في نفس القنوات مع هايديگر و ياسبرز و سارتر ، فانه

يتطور حتماً نحو شيء مغاير . في عام ١٩٣٨ نشر كامي أعراس ، حيث تبرز اربعة موضوعات رئيسية : يأس الحياة الحاجة الى « رفض » العالم من غير التخلّي عنه ، نقاوة القلب ، السعادة . أسطورة سيزيفوس بحث فكري في الموقف، تجاه الحياة يعالج في غنائية في أعراس ، ولكن كامي ما يزال يريد وصف شعور العبثية ، لا الكتابة في الفلسفة . يقول كامي ان الشعور بالعبثية يمكن أن يصفع اي انسان يقف على ناصية اي شارع . ولادة الشعور المباشرة هذه تأتي عادة في واحد من طرق أربعة (او في عدد منها بالطبع) :

١ ـ الطبيعة الآليّة في حياة كثير من الناس قد تؤدي بهم الى التساؤل عن قيمة وجودهم وغايته ، وفي ذلك إيحاء بالعبثية .

٢ ـ إحساس حاد بمرور الزمن ، او الادراك بان الزمن قوة تدمير .

٣ ـ احساس بكون المرء متروكاً في عالم غريب . ويرى كامي ان العالم الذي يمكن ان يفسّر ولو بأسباب رديئة هو عالم مألوف . ولكن الانسان يشعر بنفسه غريباً في عالم أزيحت منه الاوهام والبصيرة على حين غرّة . يصل هذا الشعور بالاغتراب في أشد حالاته الى درجة الغثيان ، عندما

تصبح الاشياء المألوفة « المدجّنة » بالاسماء عادة ـ كالصخرة او الشجرة ـ منزوعة كذلك من صفتها المألوفة .

٤ ـ إحساس بالعزلة عن الموجودات الاخرى .

إن العبث عند كامي هو غياب التواصل بين حاجة الذهن الى التماسك وبين فوضى العالم التي يعانيها الذهن ، والجواب الواضح يكون إما الانتحار ، او على النقيض من ذلك ، تحوّل في اليقين.

يفرّق كامي بين نوعين من الانتحار : جسدي وفلسفي (وتحت العنوان الثاني يستعرض عدداً من الفلاسفة السابقين ممن قال بالعبثية ، أمثال ياسپرز ، هُسِّرل ، هايديگر ، ولكنهم نجوا من الانتحار بشكل او آخر) ويرفض الاثنين معاً . على المرء ان يتقبّل الشعور بالعبثية ، الذي يغدو بعد ذلك نقطة انطلاق نحو الفعل ، تعطيه شعوراً بالحرية والحماس . ولكن كما يشير كروكشانك ، سبق ان قدم كامي ثلاثة معان للكلمة اثناء عرضه : (١) النقيضة المأساوية لحالة الانسان وكربه (٢) التي ، من أجل ان تكون مصدر شفافية ، يطلب منا الحفاظ عليها كاملة جهد الامكان لتعطي (٣) موقفاً من التمرد يتطلب منا استعمال « عبث » ـ بالمعنى الثاني ـ في مواجهة « عبث » ـ بالمعنى الاول . وهذا مُربك ومُرتبك في آن معاً . وهذا يجعل كامي كمن أخذ

المفتاح نحو الوجود وكأنه لم يُعطَ مفتاحاً فاتخذ تحوّله في اليقين ! ولكن كامي لا يكتب فلسفة، بل إنه معنيّ فعلاً بالنتائج ؛ والاستجابة الأولى : التمرّد . بما ان جميع الاشياء متساوية في عالم صفته العبث ، فان أخلاقية التمرد لا تساند الفضيلة او الجريمة ، رغم انها لا تستثني ما تعارفنا على تسميته فاضلا .

ثم يقدم لنا كامي أربعة نماذج : دون جوان ، والممثل (الذي يغدو مسرحه رمزاً لعالمنا المحاط « بجدران تافهة ») ، والقاهر ، والفنان ، وتكون الخاتمة المقال الذي يعطي الكتاب عنوانه : « اسطورة سيزيفوس » . وليس من الواضح لماذا كان الانسان الذي يحسبه هوميروس أحكم الخلق واكثرهم فطنة (ولكن غيره يحسبه لصّا) يعاقب بمثل هذا الجهد اللامجدي في العالم الاسفل . تختلف الاوصاف عن افعال هذا المحتال ملك كورنث ، ولكن الانطباع العام يصوّر رجلا كان يزدري الآلهة ويحب الحياة ويكره الموت ، فعوقب بشكل تافه . وعند كامي تكون معرفة هذا العبث مما يمنح سيزيفوس نصراً : يجب ان نتخيل سيزيفوس سعيداً .

أعتقد أن كروكشانك على حق عندما يقول ان المقالات تتركنا غير قانعين . فهي لا تقدم اقتراحات حول نوع التصرف الخلقي الذي يجب ان يبعثه التمرّد ، رغم ان

الاحداث التاريخية في الواقع (وبخاصة الحرب العالمية الثانية) قدّمت للكاتب اقتراحات محددة. وفلسفة العبث كذلك تقع في تناقضات حالما يتم التعبير عنها، لان مثل هذا التعبير يفترض نوعاً من الوضوح في وسط من عدم الوضوح يتجرد التعبير لتحليله. ولسوف نضطر بشكل متزايد ان ندرك أن تحليل العبثية بشكل مرضٍ يكون بالصمت المطبق. يرى كامي في العمل الفني ظاهرة عبثية، ولكنها ظاهرة تكشف عن وعي شخصي ليراه الآخرون، على أمل حملهم على الوعي كذلك، في اشارة الى المصير المشترك. وبهذا المعنى يمكن أن يكون، بل يجب أن يكون ثمة أدب عبثي، وعند كامي يمكن تحديد ذلك (كما يفعل توماس حنّا في دراسته البير كامي: فكره وفنّه) في الغريب وفي المسرحيتين كاليگولا و سوء التفاهم.

أنجز كامي رواية الغريب عام ١٩٣٩، قبل ان ينجز الاسطورة بعام واحد، ونشر الكتابان عام ١٩٤٢ بفارق بضعة أشهر بين بعضهما. وقد ترجم الرواية الى الانكليزية ستيوارت گلبرت بعنوان اللامنتمي، ونشرتها پنگوين، مع المقدمة الاصلية التي كتبها سيريل كونولي عام ١٩٤٦. و كونولي كذلك يجمع بين الرواية وبين الاسطورة الى جانب المسرحيتين على أنها من أدب

العبث ، ولكنه يذكرنا بأن كامي جزائري ، وأنه يتميز بما عند اهل البحر المتوسط من حب للحياة والشباب ، وهو ما يتوازن مع العبثية والموت . وهو يفلح في الاشارة الى قول كامي بأنه إن كان في الحياة من خطيئة « فهي ليست في اليأس من الحياة قدر ما هي في الامل في حياة أخرى والتعامي عما في هذه الحياة من عظمة لا تلين » . ويشير كونولي كذلك الى ان العبثية الاساسية في الرواية تكمن في تطبيق الاخلاقية المسيحية وقانون العدالة الاوروبي على شعب غير أوروبي وذلك يعني أن العبثية هنا اجتماعية ، وليست ماوراطبيعية ، في أصولها .

القصة في الغريب بسيطة . تموت والدة ميرسو ، ورغم أنه لم يكن ثمة علاقة ذات معنى بينهما لبعض الوقت ، فهو يرافق ساعاتها الاخيرة وجنازتها . ثم يعود الى مدينة الجزائر ، ويذهب للسباحة ، ويلتقي بفتاة يصطحبها الى فلم مضحك ، ويبدأ معها علاقة حب . وبصورة تميل الى السلبية ، يطمئن الى صداقة رجل يعيش في شقة بنفس العمارة ، وتتطور علاقتهما حتى تنتهي باطلاق النار على رجل يقف على شاطىء البحر .

واثناء المحاكمة ، يصف المدعي العام سلوك ميرسو بأنه سلوك مجرم قاسٍ عديم الشعور ، اضافة الى انه كان يخالط اشخاصاً غير مرغوبين . ثم يجرِّم ويحكم عليه بقطع

الرأس . واذ يفسّر اطلاق النار ـ على انه بسبب الشمس (وهو حساس تجاهها بشكل خاص) ـ يثير في المحكمة الهزء منه . واذ ينتظر تنفيذ الحكم ، يزوره ، ضد رغبته ، كاهن السجن ، الذي يفلح في الاخير في زحزحة ميرسو عن لا مبالاته المطلقة . ثم يدرك تفاهة ما يدعيه الكاهن من حقائق ثابتة ، وما يمثله من أفكار اجتماعية ودينيّة :

ماذا يمكن أن يعنيني منها : موت الاخرين ، محبة الام ، أو إلهه ؛ او الطريقة التي يقرر بها المرء أن يعيش ، او المصير الذي يقرر المرء أن يختار ، اذا كان نفس المصير قد قُدِّر له أن « يختار » ليس شخصي وحده بل ألوف الملايين من أصحاب الامتيازات ، الذين مثله ، يدعون أنفسهم إخوتي . ألا يقدر هو على رؤية ذلك ؟ كل امريء على قيد الحياة كان من ذوي الامتيازات ؛ لم يكن سوى طبقة واحدة من الناس ، طبقة ذوي الامتيازات . وقد قُدِّر عليهم جميعاً أن يموتوا ذات يوم ؛ ولسوف يأتي دوره كذلك مثل الاخرين . وأي فرق سيكون ، بعد أن يتهم بالقتل ، اذا حكم عليه لانه لم يبك في جنازة أمه ، اذا كان كل شيء سوف ينتهي الى نفس النهاية . . .

(الغريب ، ص ١١٨ ـ ٩)

أفلح سارتر في إقامة علاقة وطيدة بين الغريب و الاسطورة في تفسير قدمه عن الرواية ، ظهر في شباط ١٩٤٣ ونشرته گاليمار في « مواقف - ١ » (١٩٤٧) . تبدأ هذه الدراسة الفذة بالسؤال كيف نستطيع فهم شخصية مثل ميرسو ، ويجيب سارتر ان كامي قد قدَّم تعليقاً محدداً على الرواية ، في الاسطورة التي نشرت بعد الرواية بأشهر . فهذا البطل ليس بصالح ولا شرير ، أخلاقي أو غير أخلاقي ، فهو « عبثي » كما يدعوه كامي . ثم يقدم سارتر تفسيراً لما هو عبثي ، ويذكرنا بأن الرواية لا تفسّر ؛ بل هي تصف الحالة ونتائجها . واذ يتعرض الى أصولها وما قيل من أنها رواية باسلوب كافكا مكتوبة بقلم هيمنگوي ، يضيف سارتر ان لا أحد يمكن ان يكون أبعد عن كافكا من كامي . فالكون عند كافكا مليء بعلامات لا نقوى على فهمها ، ولكن عند كامي تصدر المحنة البشرية عن غياب مثل هذه العلامات . ولكن هيمنگوي ذو أثر واضح . ويخلص سارتر الى القول إن كامي قد اختار الاسلوب لانه كان الاكثر ملاءمة ؛ فهو يضفي المساواة على كل شيء ، تماماً كما في عالم العبث ، حيث يكون كل شيء متساوياً في القيمة . لذلك فانبساط الاسلوب يرفض توكيد أي شيء أكثر أو أقل من أي شيء آخر ؛ ولكن سارتر يتساءل عن إدراك ان كان ذلك الاسلوب سيبقى مما يفيد كامي في روايات لاحقة .

ويتفق كروكشانك مع هذا الحكم . والرواية بصيغة المتكلم ـ وهي عادة في غاية الفردية والذاتية ـ نجدها هنا مسطحة وموضوعية (لأن ميرسو هو النقيض من الرواية بصيغة المتكلم المألوف في روايات القرن التاسع عشر) ؛ واذ ينتظر من الدراسة أن تفسِّر ، فان الرواية لا تفعل اكثر من تسجيل الخبرات.، وتعتمد في معناها على الاخفاق في التفسير .

الرواية بصيغة المتكلم تعطي انطباعاً بالمباشرة الاصلية . والمفردات المفرطة التحديد تمنع المباشرة التحليلية . وعند جمع المباشرة الاصيلة الى العوز في قوة التحليل في الشخصية ذاتها يعطي كامي انطباعاً قوياً عن الفراغ الذي يحسّ به امرؤ يعاني العبث .

(كروكشانك ، ص ١٥٤)

في مناسبة بعينها يستخدم النثر البلاغي (مشهد القتل) اذ تخدم البلاغة في التعبير عن عدم الثقة وتظهر كيف أنها تخيِّم على الطبيعة الحقيقية في التجربة . إن أية روايات لاحقة تستخدم هذا الاسلوب لن تفعل سوى تكرار ما سبق .

ولكن توماس حنّا يقدم توكيداً مغايراً . فهو يقول إن ميرسو بالتحديد يظهر لامبالاة بطل عبثي من غير شعور

البطل بالغبثية ، وان عنصر التمرّد يأتي متأخراً جدا في الكتاب . وهي لا مبالاة تجعل منه غريبياً . ففي القسم الاول لا نحس ، كما لا تحس الشخصيات الاخرى ، أنه يأتي من الخارج . فالقتل يحتّم إصدار حكم مطلق عليه فيصطدم عالمه الهائم بعالم القيم المطلقة . لذلك فان ثمة قانونية خلقية قد أصرّت على قيم محدَّدة في محيط لا قيم فيه ـ الحياة البشرية ـ وهي التي حطمت ميرسو . و الغريب تبيّن الفراق بين العيش بصدق بما يطابق الطبيعة غير المحددة للوجود البشري وبين محاولة لفرض قيم خلقية عامة على تلك الطبيعة غير المحددة . وفي الختام حسب ، تحرّك زيارة الكاهن استجابة التمرّد والحرية والحماس .

بعد الغريب كتب كامي مسرحيتين . واذا عرفنا أن العبثية تعتمد الصراع والمواجهة ، وأن الدرامه الفرنسية الجادة تتميز بمحاولة لمعالجة المشكلات المعاصرة ووصف العلاجات ، يصبح ذلك غير مستغرب .

لقد ظهرت كاليگولا و سوء التفاهم (والمسرحيتان ترجمهما الى الانگليزية ستيوارت گلبرت) في طبعة پنگوين مع مقدمة ممتازة بقلم جون كروكشانك . وقد كتبت كاليگولا في الاصل عام ١٩٣٨ ثم أعيد النظر فيها عامي ١٩٤٥ و١٩٥٨ ، وهي مسرحية تستقي مادتها من المؤرخ سويتونيوس(٢) . ولكن كامي يفسّر الانقلاب

المفاجىء في الشخصية ، الذي جعل من امبراطور صالح وحشاً بعد وفاة أخته دروسيلا ، ويرى فيه كشفاً عبثياً .

تبدأ المسرحية بعد موت دروسيلا (التي كان للامبراطور معها علاقة فاجرة) ؛ وقد اختفى الامبراطور فقلق نبلاء روما لغيابه . واذ يعود متعباً مشعثاً يؤكد لهم انه ليس بمجنون ، بل انه لم يشعر بمثل ذلك الصفاء في حياته ، لانه قد اكتشف حقيقة بسيطة :

البشر يموتون ؛ وهم ليسوا سعداء

تحيل طبيعة الموت المحتومة جميع الاشياء سواسية في عدم الاهمية ، ويقرر الامپراطور ، وقدرته على فعل ذلك مطلقة ، أن يخلص القول لعالم يراه الان مليئاً « بالأكاذيب وخداع النفس » . وتغدو أفعاله منذ ذلك الحين تصميماً على كشف طبيعة العبثية امام الجميع ؛ ومن وجهة نظر دوافعه ، لا يكون كاليگولا شريراً ولا طاغية ، بل مثالياً يلاحق فكرته أو حقيقته الجديدة حتى خاتمتها المنطقية . وهكذا يغدو حكمه الجديد مزاجاً وهوى : إعدامات ، مجاعة ، ابتزاز ، فسق - يحيل فيه زوجات النبلاء الى بغايا ، ويفضح النبلاء في مسابقات فنية سخيفة (وخارج المسرح أناس يُذبحون) : كل شيء سواء . ضد ميرسو كان ثمة فصيل من اهل القانون ؛ وضد كاليگولا تبرز شخصية واحدة : كيريا .

ويقارع كيريا الامبراطور ، ليس لانه يخشى على حياته ، بل لان أفعال كاليگولا تنكر أن يكون للحياة أي معنى ؛ واذ يتجادل الاثنان في الفصل الثالث يعيد كيريا قوله أنه لا يطيق العيش في عالم حيث يقدر العبث فيه أن « ينغرز في الحياة مثل خنجر في القلب » ، وعندما يتهمه كاليگولا بالنكوص عن حقيقة العبثية يجيبه في وضوح :

> لأنني أريد أنْ أعيش واكون سعيداً . وعندي أن كلا الامرين غير ممكن اذ يدفع المرءُ العبثَ الى نهاياته المنطقية . وكما ترى انني انسان عادي جدا . صحيح أن ثمة لحظات ، عندما أشعر بالتحرر ، أرغب فيها بموت الذين أحبهم ، أو ألهث خلف نساء تمنعني عنهن روابط القربى والصداقة . فلو كان المنطق كل شيء لرغبت في القتل او الزنى في مثل تلك المناسبات . ولكنني أحسب تلك النزوات العابرة غير ذات أهمية كبيرة . فلو تجرد كل امريء لارضاء تلك النزوات لغدا العيش مستحيلاً في هذا العالم ، ولغابت عنه السعادة كذلك . واكـرر ان هذين الامرين هما كل ما يعنيني .

يعتقد كيريا ان بعض الافعال « تستحق الثناء اكثر من غيرها » ؛ ولكن كاليگولا يرى ان جميع الافعال ذات اهمية متساوية ويتصرف حسب ما يرى ، ولذلك يجب ان يهلك .

ظهرت سوء التفاهم عام ١٩٤٤ ولكن مصدرها يوجد في الغريب . يعثر ميرسو في سنجنه على مزقة صفراء من جريدة تحت فراشه وفيها قصة جريمة ارتكبتها على غير علم امرأة وابنتها ضد غريب يتضح بعدئذ انه ابنها . يغيرّ كامي بعض التفصيلات في مسرحيته ، ولكنه قد يتفق مع تعليق ميرسو : « ولكني أرى ان الرجل كأن يبحث عن المتاعب ؛ على المرء الا يقوم بألاعيب حمقاء مثل هذه » (الغريب ، ص ٨٢) . مثل اوريستس ، يعود البطل يان متنكراً الى امه وشقيقته وهما تديران نزلا . وبالرغم من شكوك زوجته ماريا يصرّ على ان يقيم ليلته وحيداً في النزل ، متنكراً ، ليتعرف عليهما بشكل أفضل ولكن مارتا ووالدتها ترغبان في الهرب من أوروبا وقد جمعتا مالا من قتل النزلاء ، ورغم أنهما تحسان بانجذاب غريب نحو يان فانهما لا تحاولان التعرّف عليه . وإذ يكون على وشك التخلي على المحاولة ، يشرب يان الشاي المسموم وتدرك الام الحقيقة بعد فوات الاوان . وعندما تكتشفان ذلك ، تدرك الام ان العالم الذي تعيشان فيه لا معنى له أبداً ، وانها بقتل نفسها حسب ، تستطيع أن تثبت وجود حقيقة واحدة : محبّة الام . ولكن مارتا تتحرك نحو التمرّد ، اذ يبدو لها من غير العدل أن تُسلب من الحلم والاخ والام :

انني أكره هذا العالم الذي نرغم فيه على التحديق نحو
الاله . ولكنني لم أُعطَ حقوقي وأنا اتوجّع من الظلم
الذي نزل بي ؛ وتركتُ وحدي مع جرائمي ، سوف
أغادر هذا العالم غير راضية .

وتستطيع أن تقول صادقة لماريا ان كلمات مثل « الحب » « الفرح » و« الحزن » لا معنى لها ، وإذ تتحرك لتقتل نفسها ، لا يبقى أمام ماريا سوى الله كي تلجأ اليه : اذ من دون عونه يغدو العالم « صحراء » . ولكن استغاثاتها لا تلقى من يجيبها سوى الخادم العجوز ، الذي ينطق بنبرة واضحة حازمة : كلا .

وكما يشير كروكشانك في مقدمته في **كاليگولا** يصف كامي استجابة فرد قد تكون خاطئة تجاه اكتشاف العبث ، ولكن في **سوء التفاهم** يكون الظلم وسوء التفاهم الداخل في صلب العالم كما نعرفه سبباً في جعل الافراد في حيرة وشقاء . لذلك فان مسرحية **سوء التفاهم** هي الاكثر تشاؤما . فهي تؤكد ان الكائنات البشرية لا تستطيع التواصل ، وأن الموت لا مفرّ منه ، وان الوحدة والنفي مما يهدد الجميع ، وانه قد لا يكون ثمة حلّ أبداً (مقدمة طبعة بنگوين ، ص٢٣) . وتعود المسرحيتان الى اكثر الفترات سلبية في تفكير كامي . فبالرغم من ان الشكل في سوء التفاهم ـ البساطة والمباشرة ، مراعاة

الوحدات الكلاسية[٣] التي يعجب بها المسرح الفرنسي ، غياب المشاكل الجانبية ، التنظيم الدقيق للاحداث ـ يبدو انه ينفي رسالة المسرحية ، فأن تلك الرسالة تبقى بالرغم من ذلك تقول ان الكائنات البشرية متورطة في عبثية الوجود ، ومحكوم عليها بالفراق والنفي ، مع اشارة طفيفة الى التمرّد الذي يتطور في مسرحيات كامي اللاحقة .

في رواية **الطاعون** التي أعقبت **الغريب** (وقد كتبت بين ١٩٤٤ ـ ٧) ينتقل التوكيد ، برغم العنوان ، الى المقاومة . صحيح ان الطاعون يضفي على الرواية عالماً مغلقاً وشعوراً بالعبثية والموت ، لكن كامي يتحرك في اتجاه تقديم فكرته المقابلة عن التمرّد ، التي تظهر في **المتمرّد** (١٩٥١) . ولكن التمرد لم ينتج اي شيء ينفي العبث ، والانسان يتعلم ان بوسعه ، من دون عون الاله ، ان يخلق قيَمهُ بالذات ويتخطى الكرب الذي هو آخر محطة في التمرد الوجودي . لذلك يكون حنّا على صواب اذ يصف **الاسطورة** على أنها تجربة عبثية تجاوزها كامي بسبب شعوره تجاه البشر الذين يقاسون في عالم العبث . كون جميع الناس يموتون مسألة لا نقدر أن نفعل تجاهها سوى القليل ، ولكن كون جميع الناس يقهرون حالة نستطيع إصلاحها . وهكذا فالحب الجزائري للحياة يطوّع التشاؤم : والعبث بداية وليس نهاية (حنّا ، ص ١٠٣) .

يـردد جان ـ پـول سارتـر باصـرار انـه و كـامي يستعملان كلمة « العبث » بشكل مختلف ، ولكن الاختلاف في الاستعمال يبدو ضئيلا ، وفي تاريخ المسرح الفرنسي يوضع سارتر الى جانب كامي ، لأن كليهما يؤمن أن الافعال وحدها مهمة . ويعتقد الكاتبان ان العنف احدى ميزات عصرنا ، لذلك نجد في مسرحيات الكاتبين العزلة والعنف ميزتين بارزتين . وإذ تميل مسرحيات سارتر الى البداية في عالم مقبول وتقود المشاهد الى نهاية وجودية ، يميل كامي ان يبدأ مبكراً ، كما في **كاليگولا** بذلك الاكتشاف : ولكن الاثنين ، في الاعمال المبكرة ، يصوران المبادىء الوجودية باستمرار ، وهذا ما يعطيهما أهمية اكبر من الدراميين الآخرين الذين يمكن ان نلمس في اعمالهم آثاراً وجودية .

٦

التَمــرّد

ليس من جديد في اعتبار العالم مضطرباً غير ذي هدف ، كما أنه ليس من المؤكد ان الشعور بالعبثية في القرن العشرين منتشر ، في الواقع ، بشكل استثنائي . ولكن من المؤكد انه كشعور هو في أحسن أحواله عابر ـ فهو يبدأ شيئاً . وتعليق ڤاليري ، أن سيزيفوس قد كسب في الاقل عضلات مفتولة نتيجة الجهود التافهة التي قام بها ، ليس بالدعابة الفارغة التي تبدو في أول الامر . فنحن عندما نحدد حالة العبث ننتقص من فعاليتها ، وعندما نتحدث عن الكرب الذي هو مصيرنا جميعاً ، يبدأ سيزيفوس في اكتساب صفات پروميثيوس التي تدل على استجابتنا . فالعبثية والتمرد يرتبطان بشدة في النمط المثالي . وهكذا يصبح بمقدور ديڤد گروسفوگل ، في **أربعة مسرحيين وملحق** (١٩٦٢) ، ان يتناول بريخت و أيونيسكو و بيكيت و جينيه معاً ، ليس عن طريق جعل بريخت عبثياً بل

باظهار الاربعة جميعا غاضبين مما يجري على المسرح قدر غضبهم من فساد العالم الذي يفترض ان المسرح يمثله . وفي كتابه مسرح التمرّد (١٩٦٥) يدعي روبرت بروستاين ان المعالجة النقدية المألوفة - تحت أسماء الواقعية والطبيعية والرمزية - تغشّي وحدة جوهرية لدى كتّاب امثال إبسن ، سترندبرگ ، بريخت ، جينيه ، جورج برناردشو . فجميعهم بطرقهم الخاصة يتمردون على عبثية الحالة البشرية . ومثل غالبية النقاد الاميركان ، ينظر بروستاين] الى الادب في أنماط ، فيجد ثلاثة اصناف من التمرد ويدعو النمط الثالث «وجودياً» يستعمل اسلوب المفارقة :

في أسلوب المفارقة ، فقدت كلمة «بطل» معناها تماماً فالشخص الرئيس «أدنى في القدرة والذكاء منا بحيث يراودنا شعور بالنظر من علٍ نحو مشهد أسرٍ أو إحباط أو عبث» . ذلك هو مشهد نقيض البطل - وهو عادة متسكّع ، أو كادح ، أو مجرم ، أو عجوز ، أو سجين حبيس الجسد والروح ، يتدنى في محبسه . . . ففي الدرامه الوجودية لا أثر للطبيعة او المجتمع أو الانسان . في هذا الوجه الاخير من الدرامه الحديثة - في هذه الكوابيس والاوهام المستحيلة والهذيان والخرافات

المحمومة ـ يجد التمرد شكلا بالغ التشاؤم والاقتضاب والارهاق .

(بروستاين ، ص ٣١ ـ ٢)

نحن في صدد هذا الوجه الاخير عندما يكون العبث هو الشكل . ويلاحظ أن إيسلن لا يستخدم مسرحيات سارتر و كامي عند الحديث عن مسرح اللامعقول وهو يجادل أن مثل هذا المسرح يجب أن يتقصّد محاولة الوصول الى تماسك بين الافتراضات الاساسية وبين الشكل الذي يعبرّ عنها ، فيغدو مسرح سارتر و كامي بالنسبة اليه « تعبيراً أقل كفاءة عن فلسفة العبث من مسرح اللامعقول » . (ايسلن ، ص ٢٤) . وهو يرى أن كامي « يستعمل أسلوباً أنيق العقلانية ، مستطرداً كأسلوب مسرحيات القرن الثامن عشر الاخلاقية ، وذلك في مسرحيات مصقولة حسنة البناء » بينما يعرض سارتر آراءه في مسرحيات « تقوم على شخصيات مرسومة ببراعة ، تبقى على تماسكها فتعكس العرف القديم الذي يقول ان لكل كائن بشري . . . روحاً خالدة » . ويقول الاثنان ضمناً ان المنطق قد يقدم حلولاً ، وان اللغة ، لدى التحليل ، تقود الى مفهومات أساسية . ومسرح اللامعقول لا يجادل ، بل يعرض (إيسلن ، ص ٢٤ ـ ٥) . ولكن قد يحق لنا القول إن الحديث عن العبثية يجعل الفن جميعاً تواطؤاً مع الصمت ، وأن مدى

ذلك التواطؤ قد لا يكون بالغ الاهمية؛ أو أن سارتـر و كامي قد وفّقا بين الشكل والمضمون في الغثيان وفي الغريب . والقول أنهما لم يفعلا ذلك في الدرامه يدعونا الى القاء نظرة على الدرامه الفرنسية الحديثة .

في كتاب المسرحي مفكّراً ، يقسّم إريك بنتلي الدرامه الحديثة الى واقعية وضد الواقعية ، ويرى اننا قد نجعل الدرامه الحديثة تبتدىء في ١٧٣٠ أو ١٨٣٠ أو ١٨٨٠ مع بداية رابعة مهمة بين السنوات ١٩٠٠ ـ ١٩٢٥ ، عندما بدأ المسرح يعكس التغيرات المهمة التي ترتبت على اختراع السينما والضوء الكهربائي . وفي عام ١٨٨٧ أسس أنطوان المسرح الحر (الذي يناصر الواقعية والطبيعية) وفي عام ١٨٩١ بدأ پول فور و« مسرح الفن » بمناصرة ما يدعى بالمسرح « الشعري » ؛ ولكن التحدي الاكبر للواقعية في فرنسا لم يصدر عن هذا المسرح « الشعري » بل من اتباع ڤاگنر ،. الذين يناصـرون الرقص والمـوسيقى والتصاميم الفنيـة . ومنذ ١٨٩٠ أصبـح المـديـرون والمنـظّرون هم اصحاب الاثر الاكبر في المسرح ، [ضـافة الى الفـريد جاري .

لقد كتب گابرييل برونيه عن جاري بما يفيد أن حياته ربما كان يحكمها «مفهوم فلسفي :

لقد قدّم نفسه ضحية لسخرية العالم وعبثه .

كانت حياته نوعاً من الملحمة المضحكة الساخرة التي تصل حد تدمير الذات بشكل طوعي هازل كامل . ويمكن تلخيص رأي جاري كالآتي : بامكان كل انسان ان يظهر احتقاره لما في العالم من قسوة وسخف بجعل حياته بالذات قصيدة من الابهاء والسخف .

(اقتباس في مقدمة أوبو ملكاً ،
في اتجاهات جديدة (١٩٦١))

مثلما بدأت المغنيّة الصلعاء (١٩٥٠) عهداً جديداً ندعوه درامه اللامعقول كذلك فان المسرح في كل مكان قد تغيّر عن سابق عهده منذ ان نطق [فيرمان جيميه أول كلمة من أوبو ملكاً في المسرح الجديد يوم ١٠ كانون الاول ١٨٩٦ . ومسرحية أوبو ملكاً حكاية خرافية مألوفة زادت عن الحد . في بداية المسرحية نجد أوبو شخصاً قبيح السمنة ، قذراً ، قاسياً تحرضه زوجته على قتل فنيسيسلاس ، ملك پولند ، واغتصاب العرش . كان أوبو ملك آراگون فيما مضى ، ولكنه الآن قائد سلاح فرسان الملك . وفي اليوم الثاني يذبح أوبو الملك وافراد الاسرة المالكة جميعاً (عدا ولي العهد بوگريلاس ووالدته إذ يلوذان بالفرار) . ثم يحكم عن طريق قتل كل من يملك مالا ليستولى هو عليه ؛ وهكذا نرى صفاً طويلاً من النبلاء

والقضاة والمتموّلين الذين يقعون في ماكنة « نزع المخ » التي صنعها أوبو . وبعد ان يجمع جميع المال في المملكة ، يتجرد لمحاربة قيصر روسيا الذي أقسم ان ينتقم لموت ابن عمه فينسيسلاس . وينكسر أوبو فيبحر مع زوجته الى فرنسا . ثم يقدم جاري مسرحية ثانية بعنوان **أوبو كوكو** (كتبها في حدود ١٨٩٧ أو١٧٩٨) حيث نجد أوبو شخصاً عادياً لم تتغير شخصيته . فهو ما يزال الشر مجسّداً ، يسحق كل من يقف في طريقه ويفعل ما يروق له . وثمة مسرحية ثالثة ، **أوبو مغلولاً** - لا تختلف عما سبقها في الاعتباطية وانعدام الشكل - تقدم أوبو وقد صمم إن يصبح عبداً يقلب القيم المألوفة عن العبودية والحرية . واذا كانت **أوبو ملكاً** معارضة ساخرة لمسرحية **ماكبث** ، فان هذه الاخيرة ، كما يشير العنوان ، كانت معارضة ساخرة لمسرحية آيسخيلوس **بروميثيوس مغلولاً** .

من الواضح ان الحبكات لا تعبّر عن الهجوم الذي شنّته تلك المسرحيات ضد تقاليد الدرامه المألوفة والقيم التي يتمسّك بها المجتمع البرجوازي . لقد شطرت « **أوبو ملكاً** » مجتمع باريس الى أنصار أوبو ومعارضي أوبو ، وكانت الغلبة للمعارضين . أما الناقد الوحيد الذي كتب عن الرواية باستحسان فقد خسر وظيفته في اليوم التالي ! كانت ثورة جاري ضد كل شيء : ملموس ومحسوس - الى درجة

اختراع « واقعية » جديدة وخلق علم دعاه « الپاتافيزيقا » ـ وهو علم الحلول الخيـاليـة . ولحسن الحظ ، كمـا يقـول ويلوارث ، لم يكن جاري شخصاً عملياً ولا نشطاً ، ولم تكن ثورته الا غريزية وضعت بذور التطور . فهي تبشّر باعمال حقبة الخمسينات ، ولكن پرونكو يعترض في إدراك قائلا ان الفوضى في اوبو ملكاً هي من صنع البشر وقد يمكن اصلاحها على يد البشر . **أوبو ملكاً** مسـرحية « توحي بالقليل مما له طبيعة علم الوجود » وهي لا تكشف بان اللغة خلو من المعنى . (پرونكو ، الروّاد ، ص ٦ ـ ٧) .

أصبحت حركة المسرح غير المعقول اكثر انتظاماً على يد أبولّينير الذي كان تحت تأثير كبير من جاري ، والذي بدأ يكتب « مسرحية » بعنوان **ثديا تايريزياس** [١] ، عـام ١٩٠٣ رغم انها لم تكتمل حتى ١٩١٧. في ذلك العام أخرج دياغيليف مسرحية استعراض (سينـاريو كـوكتو ، مـوسيقى ساتي ، مـلابس وديكور پيكـاسـو ، تصميم الـرقصات مـارسين) التي تحـدّت الجمهـور الپـاريسي (لاسباب ليست جميعها فنية) ؛ وفي حزيران ، في مسرح موبيل ، ارتفعت الستارة عن مسرحية (أوپرا أو بـاليه) بعنوان **ثديا تايريزياس** . في المقدمة يعترض أبولّينير على الايحاء في المسرح ، داعياً مسرحيته دراما فـوق

طبيعة (وبذلك نحت كلمة سريالية) وتقدم الافتتاحية نهجاً جديداً :

نحاول هنا أن نبعث روحاً جديدة في المسرح
فرحاً شهوةً فضيلة
لتعويض هذا التشاؤم العتيق الذي زاد على مئة عام
هذا الذي افرط في القدم وهو ذلك الشيء المزعج
فقد صيغت المسرحية لمسرح قديم
لانهم لن يسمحوا لنا بتشييد مسرح جديد
مسرح مستدير برصيفين
واحد في الوسط والآخر كحلقه
حول المشاهدين يتيح لنا
تقديماً كبيراً لما لدينا من فن حديث
مزاوجين غالباً دونما علاقة ظاهرة كما في الحياة
بين الاصوات والاشارات والالوان والصيحات والضجات
والموسيقى والرقص والاعيب الخفّة والشعر والرسوم
والجوقات والاعمال والمناظر المنوّعة . . .[٢] .

ما الذي قدمته « الروح الجديدة » لجمهورها في ذلك العرض الاوحد لعمل أپولّينير ؟ أرتفعت الستارة عن سوق في زنجبار ؛ في عمق المسرح ممثّل بملابس أهل زنجبار ، تحيطه آلات موسيقية لتصاحب فعالية الممثلين ؛ في مقدمة

المسرح تيريزا ـ في ملابس ربة البيت (قدور ، مقالي ، مكانس) وهي في خصام شديد مع زوجها . لقد برمت تيريزا بحياة المرأة وما فيها من استكانة وطاعة وحمل وولادة . وهي تريد ان تكون جندياً او عضو مجلس نواب او وزيراً ، والاهم من ذلك كله الا تستمر في الولادة . في هذه اللحظة تنبت لحية على وجهها ، وينفتح صدرها الضخم كاشفا عن كيسين منفوخين تقذف بهما في وجه الجمهور قائلة انها الان رجل ، اسمه تايريزياس . وترغم زوجها ان يستبدل ملابسه بملابسها وترفض مناقشاته عن اهمية ولادة الاطفال . وينتهي الامر بالزوج ان يقوم هو بواجب الحمل والولادة ازاء رفض الزوجة . وهنا تدخل الجوقة بفاصل موسيقي يبدأ المشهد الثاني بالزوج وهو يجلس في باحة السوق يعنى باطفاله . ففي خلال ثمانية أيام أنجب الزوج ٤٠٠٥١ طفلاً مما جعل البلاد مهددة بالمجاعة . ويأتي شرطي عقيم ليلقي عليه القبض وينهي تلك الحالة الخطرة ، فيقاطع جدالهما وصول قارئة حظ . تطري خصوبة الانجاب ، فتثور مشادة وتنكشف حقيقة قارئة الحظ التي لم تكن سوى تيريزا وقد رجعت الى بيتها نادمة . وينقلب الشرطي في الحال ويقدم وعداً انه هو كذلك سينجب اطفالاً كثاراً ، وينسدل الستار .

لقد استمتع بعض النقاد بشكل واضح ، ولكن غيرهم دفعتهم

التجربة الى حنق بالغ ؛ وربما كان ذلك ما دفع أبولّينير الى كتابة مقدمة جادة يدعي فيها ان روايته كانت تدعو الى زيادة الولادات التي هي اساس ازدهار البلاد ! دعابة ، ربما . في شكلها السريالي ، قد تكون هذه التجربة الفذّة أصابت حرية وسط الفوضى (كما زعم كوكتو) ولكنها ساهمت كذلك في قصد خلقي ونبيل ـ هو تقديم غموض ممتع . لقد توفي أبولّينير في خريف ١٩١٨ وبقيت أعمال دادا والسريالية محدودة العدد يقدّرها بعض النقاد بثلاثة عشر ، اغلبها اعمال قصيرة (باقلام بعض المشتغلين بالشعر أو الرواية) ، وبعد الهزّة الاولى تضاءلت الحركة حتى عام ١٩٥٠ وكما فعل التعبيريون الالمان ، حاول هؤلاء الكتّاب معاركة المشكلات الصعبة ، ولكن ، كما يقول [إريك بنتلي] في براعة :« جاء المسرح التجريبي « ليوحي بما هو جذّاب وحسب ، البارع صنعةً ، المتنوّع دوماً ، غير المكتمل أبداً » (المسرحي مفكّراً ، ص ـ ٥) . في مقابلة مع البرنامج الثالث لهيئة الاذاعة البريطانية عام ١٩٦٠ ، ذكر إيونيسكو مسرحية ثديا تايريزياس كواحدة من الاعمال التي أثّرت فيه كثيرا ـ ولكن الاصرار على المناظر ، واستخدام المسرح بشكل مغاير هو الذي يوصلنا الى التأثير الاكثر اهمية : آرتو .

ليس آرتو أسطورة ، كما يقول ل .ر.چيمبرز ، رغم ان الدراسات المعاصرة تجعل منه ذلك . فقد ولد عام

١٨٩٦ وتوفي بالسرطان في باريس عام ١٩٤٨ (ينظر **أوجه الدرامة والمسرح** ، ص ١١٥ - ٤٢) . لقد كان نشيطا في عالم المسرح بين الحربين العالميتين ، وأعلن عن اصابته بالجنون عام ١٩٣٨ (في ظروف غامضة) وقضى سنوات الحرب في عدد من المستشفيات العقلية . كان اهم ما قدمه سلسلة من البيانات عن المسرح ، نشرتها دار گاليمار عام ١٩٣٨ بعنوان **المسرح وبديله** (الترجمة الانگليزية بقلم ماري سي . رچاردز ، نيويورك ، ١٩٥٨) . يقول چيمبرز ان مسرح آرتو يحملنا الى ما وراء قشرة التماس الرقيقة فنحس بالطمأنينة ، وان ثمة مقاطع توازي المقاطع الشهيرة في **غثيان** سارتر التي نشرت عام ١٩٣٨ كذلك .

يبدأ البيان بوصف آثار الطاعون في المجتمع ويقارن المسرح الحق وآثاره بالطاعون : الذي « يقلق راحة الحواس » ، ويحرر اللاوعي المكبوت ، ويثير نوعا من التمرد (الذي يمكن ان يبلغ مداه كاملا اذا كان فاضلا) ، ويضفي على التجمّع موقفا فيه صعوبة وبطولة (آرتو ، ص ٢٨) . والمسرح **الحق** الذي يفعل هذا ، عند آرتو ، هو المسرح الشرقي لا الغربي ، وهو انطباع تكوّن لديه من مشاهدة فرقة رقص جاويّة في (معرض المستعمرات) عام ١٩٣٢ . لذلك تغدو الكلمات غير مهمة لان المهم هو المحاكاة والاشارات والمناظر . فهو مسرح « يزيح المؤلف على حساب ما يدعى

في لغة المسرح الغربي بالمخرج ، ولكنه مخرج أشبه بساحر ، يدير طقوسا مقدسة » (ارتو ، ص ٦٠) . ويجب الا يكون ثمة أعمال شامخة ، لأن ما كان يصلح للماضي لا يصلح للحاضر الذي يتطلب **مسرح قسوة** :

> ازاء هذا الهوس الذي يسيطر علينا جميعا للحطّ من قيمة كل شيء فانني حالما أقول « قسوة » يتبادر الى ذهن الجميع أنني أعني «دم» . ولكن **مسرح القسوة** يعني مسرحا صعبا وقاسيا بالنسبة اليّ قبل كل شيء . وعلى مستوى التمثيل فهي لا تعني القسوة التي نمارسها على بعضنا بالارتطام باجساد بعضنا وتهشيم أجسامنا . . . بل هي تعني القسوة الاشد ضراوة وضرورة ، مما تمارسه الاشياء ضدنا . فنحن لسنا أحرارا . وما زال بوسع السماء أن تطبق على رؤوسنا . وقد خلق المسرح ليعلّمنا ذلك قبل كل شيء .

(آرتو ، ص ٧٩)

عدد المرات التي يشعر فيها آرتو بضرورة رفض ايذاء الآخرين يشير الى احساسه بالصعوبة . وتبقى الفكرة الاساس في « القسوة » محيرّة ، ليس بسبب تحديد نوع المسرحية التي تخرجها قدر ما هي بسبب تحديد مضامين الكلمة ذاتها بشكل صحيح . يجب ارغام المشاهد على ادراك الكون

القاسي (كما يراه آرتو) وعلى ادراك القسوة الكامنة في ذاته . لقد صيغت المناظر لكي تطهِّر المشاهد لا لتدفعه على المحاكاة ، ومع ذلك يجب أن يصدم في اتجاه ادراك ان الحقائق خداع . وهكذا ، كما في المأساة (رغم العوز الى سموّ النمط المأساوي) يكون العنف والدم والتعذيب والطاعون أمورا مفيدة ، ولكنها اكثر اهمية عندما تلحق بما دعاه چارلز ماروڤتز أقسى الممارسات جميعا : « تعريض الذهن والقلب وذؤابات الاعصاب للحقائق المرهقة خلف واقع اجتماعي يتعامل بأزمات نفسية عندما يريد أن يكون صادقا . وبشرور سياسية عندما يريد ان يكون مسؤولا ، ولكنه نادرا ما يواجه الرعب الوجودي الكامن وراء جميع الواجهات الاجتماعية والنفسية » (« المسرح البريطاني » ، مجلة تولين للدرامه ، ص ١٧٢)

حاول آرتو أن يخلق هذا التأثير باستعمال المناظر :

يجب ان يحتوي كل منظر على عنصر موضوعي ملموس يدركه الجميع . صرخات ، تأوهات ، أطياف ، مفاجآت ، افعال مسرحية من كل نوع ، جمال سحري في الملابس مستقى من نماذج طقوس بعينها ؛ جمال ترتيلي في الاصوات ، مفاتن التناغم ، الحان موسيقية نادرة ، الوان اشياء ، ايقاعات محسوسة في الحركات يتآلف تصاعدها

وتنازلهـا تماما مع نبض الحركات المألـوفة لـدى الجميع ، ظهور محسوس لاشياء جديدة مدهشة ، أقنعة ، تماثيل شاهقة ، تغيرات مباغتة في الضوء ، حـركة محسـوسة في الضـوء تثير مشـاعـر الحـر والبرد . . .

(آرتو ، ص ٩٣)

هذا منهاج أپولّينير مـركّزاً ؛ وعنـد آرتو تحتـل الكلمات المكانة والاهمية التي تحتلها في الاحلام . واضافة الى ذلك يغدو التفريق بين المسرح والقاعة ملغيًا تماما .

بوسعنا الآن رؤية الكثير من أهداف آرتو تتحقق على المسرح المعاصر ، كما في إخراج مارا ـ ساد على مسرح أولدج ، او الاخراج الاخير لمسرحية سينيكا أوديپوس على المسرح الوطني . ولكن الفرصة الوحيدة التي ساعدت آرتو ليضع نظرياته موضع التنفيذ جاءت بين عامي ١٩٢٧ ـ ٩ عندما كان يشارك روجيه ڤيتراك في ادارة مسرحهما المسمى بشكل مناسب : مسرح الفريد جاري . وكـان تأثيره ، وبخاصة إصراره على استخدام طرائق الحلم ، كبيرا في مسرح اللامعقول ، ولكن أصحاب درامه اللامعقول (وقد نستثني بيكيت في اعماله المتأخرة) قد تجاهلوا افكاره حول إزاحة المؤلف ونصِّه . والواقع ان مسرح اللامعقول اصبح بالدرجة الاولى مسرحا لكتّاب المسرحية دون المخرجين .

٧

مَدرسَة پاريس

يميز درامه اللامعقول عن درامه حقبة العشرينات غياب تلك الصدمة المذهلة والضجة التي أثارها الكتّاب الاوائل ، وحضور هدف اكثر جديّة مما صدر عن السرياليين ، اضافة الى جمهور أوسع . فهذا الهدف الاكثر جدية (والجمهور الاوسع) مما يصدر عن الاساس الوجودي الذي وضعه كامي و سارتر . لقد صار ينظر الى الانسان ، اذا كان صادقا ، انه لا يملك اي هدف . ورغم ان بوسعه الوقوع ، وهو يقع فعلا ، في فخاخ افكار محددة عن ذاته وعن العالم تحيله الى شيء لا الى كائن ، فهو يجد خضمّ الاشياء ، الذي يحدّد الحرية ، مثيرا للاشمئزاز ويدرك انه كما تخفي العادة مواقفه ، فقد اصبحت اللغة كذلك شيئا ميتا ، يحدّد التواصل ويؤكد عزلته . فهو لم يعد قادرا على التفكير ان له طبيعة تختص ذاته ؛ فهو جماع افعاله حسب ، وكل فعل اختيار عامد في وضع بعينه .

مثل هؤلاء الكتّاب لا بدّ ان يكونوا جماعة غير متجانسة ، لا تشترك الا في رفضها الانصياع للتقنين ، الامر الذي يناسب جهد الامكان ما يعتقدون بشكل عام . لذلك يسع [إيونيسكو] أن يقول بحق أن ليس ثمة مسرح رائد ولذلك يغدو استعمال تسمية « مدرسة پاريس » أمرا مضللا ، لأنها توحي بوجود جماعة وتنظيم ، كما تغدو تسميتهم بجيل الخمسينات تسمية فضفاضة . ويفضل پرونكو صفة رائدة (كما يظهر من عنوان كتابه) دون هاتين التسميتين ، او لا معقول (وعندها نستثني كاتبا مثل شيهاديه) . ولكنني ارى صفة الريادة لا تخلو من مآخذ مثل ما سبقها من التسميات (ينظر پرونكو ، **الرواد** ، ص ١٩ ـ ٢٠) وتكون تسمية « مدرسة پاريس » لا بأس بها خصوصاً لانها تعيد الى الذهن جماعة التكعيبيين في حقبة العشرينات الذين كانوا مهاجرين كذلك مثل : پيكاسو ، گريس ، پيكابيا ، سيفيريني ، مارينيتّي ، وبالطبع ، أپولّينير .

ايونيسكو

في عام ١٩٣٨ (تلك السنة المهمة) حصل يوجين إيونيسكو على منحة حكومية ليشتغل في پاريس على رسالة جامعية بعنوان « موضوعات الخطيئة والموت في الادب الفرنسي منذ بودلير » . وعندما انتهت الحرب كان في الثالثة

والثلاثين ولم يكن يبدو عليه أنه سيصبح من الدراميين . يروي إيسلن بالتفصيل كيف بدأ ايونيسكو في تعلّم اللغة الانگليزية بطريقة « آسيميل » فاكتشف من جديد حقائق لم يفكر بها من قبل (مثل كون السقف فوق والارضية تحت) ، وكيف انه مع تقدم الدروس ظهرت شخصيتان : السيد والسيدة سمث ، تشكل حديثهما في مسرحية . ويروي إيسلن كذلك ان زلّة لسان الممثل الذي كان يقوم بدور قائد فرقة الاطفاء اثناء التمرين اعطى المسرحية الاسم الذي تعرف به الآن : **المغنّية الصلعاء** ، التي اصبحت في الترجمة الانگليزية **المغنية الاولى الصلعاء** وفي الترجمة الاميركية **السوپرانو الصلعاء** (ايسلن ، ص ١٣٤ وما بعد) . ولكن إيونيسكو لم يكسب جمهورا واسعا الا بعد أربع سنوات عندما ظهرت مسرحية آميديه عام ١٩٥٤ . لقد كتب إيونيسكو ملاحظات وتفسيرات اكثر من غيره من الدراميين في هذه الجماعة ، ولذلك يمكن ان يعدّ الناطق غير الرسمي باسم « الحركة » . في جدله المشهور مع كينيث تاينن عام ١٩٥٨ (وهو ما يعرضه ايسلن بالتفصيل في الفصل الثالث) تظهر جديّة التزام إيونيسكو بالدرامه . وقد وصفه ر.ن.كو بانه « اكبر المنافحين » عن اللامعقول (ر.ن . كو : « يوجين أيونيسكو : معنى اللامعنى » ، أوجه الدرامه والمسرح) ويشير انه بالرغم من انتاجه الضئيل غير

المتكافيء فانه قد أصاب شهرة ملحوظة . ومع تقدم كتاباته تؤكد الصفة الكابوسية بشدة موضوع الموت الاساس : (ليس لدي صور أخرى عن العالم ، سوى تلك التي تعبرّ عن التلاشي والصعوبة ، الخيلاء والغضب ، العدم والكره القبيح العقيم . كان الوجود يظهر لي بهذا الشكل باستمرار . وكل شيء قد أكد لي ما رأيت ، وما فهمت في طفولتي : هيجانات فارغة تافهة ، صرخات يخنقها الصمت فجأة ، ظلال يبتلعها الليل الى الابد (اقتباس پرونكو ، « الروّاد» ص ٦٢) . إيونيسكو إذن معنيّ بأمرين : الوضع البشري وكيفية تقديمه على المسرح .

وقد كان إيونيسكو عرضة لنقد كثير ، وبخاصة من تاينن ، لانه لا يحمل رسالة ؛ ومن مقتطفاته الاثيرة جواب نابوكوف على هذه التهمة : كلا ، فانا كاتب ، أنا لست بساعي بريد . إضافة الى غياب الوعظ الاجتماعي ، فان افكاره الاساسية تستعصي على التعبير المألوف في كلمات . وفي الواقع يصرّ ر.ن. كو ان افضل وسيلة لفهم تلك الافكار تكون بالمقارنة مع بوذية زن[1] ، حيث تعرّف « نرڤانا » بما هي ليست كذلك ، فيفهم ان الحياة ان كان لها معنى ، فان ذلك المعنى يجب ان يكون غير معقول ولا يمكن التعبير عنه . لا يمكن اثباته بصورة عقلانية ، ولكن كو يجادل في ان العقلانية قد وصلت في الوقت الحاضر الى ما

يشبه الطريق المسدود . وهي في استطاعتها ان تهدم (اي ان تظهر اللامعنى) ، ولكن ذلك لا يُبقي سوى اللاشيء ، ومع اللاشيء يوجد اللامعقول .

لقد حاول إيونيسكو نفسه أن يوحي بأن نقيض اللامعقول هو المفهوم ، وأن وجود العبثية هو ليسترعي الانتباه نحو عوز في المعنى ، ولكن الواقع ان الصفة السلبية في مسرحياته المبكرة لا تزيد على أن تعكس الاتجاه العام في الفكر الغربي خلال القرنين الماضيين ، وهو إنكار شرعية بعض الافكار الاساسية مثل قانون أرسطو في انعدام التناقض ، ومبدأ العَرَضية ، وعنصر الاستمرارية . لقد كان العلم لا المتصوّفة ، هو الذي وصف العالم كما يوجد . كان على أندريه جيد أن يبحث عن الفعل بالمجّان ، ولكن عند إيونيسكو ، في أيامنا هذه ، تكون جميع الافعال بالمجان (لذلك ما من شيء يدهش اكثر من اي شيء آخر) ، والانسان حرّ وعليه تحملّ المسؤولية . وهذا ما يحاول فعله بيرينجيه ، بطل إيونيسكو ، رغم ان إيونيسكو بوجه عام لا تشغله كثيرا فكرة « المسؤولية » - لمن ولماذا في كون عبث ؟ وهكذا يشير كو أنه إذ خلُص الوجوديون الى القول بان الذات لا شيء وانها لا يمكن ان « تصير » الا خلال الافعال والكلمات ، فان العلماء قد ذهبوا الى القول ان جميع الافعال خلو من المعنى ، كما بيّن

اللغويّون (ومعهم المناطقة الوضعيون) ان اللغة كذلك اعتباطية ولا معنى لها كوسيلة نحو معرفة الحقيقة (كو ، ص ٢٤) . ولكن هذه المكتشفات لم تورث اليأس ؛ بل انها جلبت نتائج ايجابية ونالت من المبدأ المريح : عن لا شيء لا شيء يصدر/باللاتينية/ .

ولكن يجب الا نثقل على إيونيسكو بالفلسفة الوجودية جميعا من كيركيگارد فصاعدا (ينظر بنتلي ، **الحياة في الدرامه**[٢] ، ص ٣٤١) . إيونيسكو درامي معنيّ بالحياة وبالوهم في المسرح . لقد كان الفساد في المسرح ، كما يراه هو الذي دفعه لولوجه لكي يحاول اصلاحه :

> دفع المسرح خلف تلك المنطقة الوسطى التي ليست بالمسرح ولا بالادب تعني اعادته الى اطاره الصحيح ، وحدوده الطبيعية . كان من الضروري عدم إخفاء الحبال ، بل جعلها اكثر ظهورا للعيان ، واضحة في تعمّد ، والسير الى آخر الشوط في فظاعات الخيال ، والتصوير الساخر ، الى ما وراء المفارقة الشاحبة في كوميديات المقاصير المستظرفة . لا كوميديات مقاصير ، بل مهزلة ، تطرّف مبالغة في المحاكاة الساخرة ، دعابة ، أجل لكن بطرائق المحاكاة الساخرة . كوميديا صلبة ، تخلو من نعومة مفرطة . ولا كوميديات درامية أيضا ،

بل عودة الى مالا يحتمل . لندفع كل شيء الى حالة البرحاء ، هناك حيث أصول المأساة . لنخلق مسرح العنف ، كوميدياً في عنف ، دراميأ في عنف . لنتجنّب علم النفس ، أو لنعطه بعداً ماوراطبيعي . المسرح مبالغة متطرفة في المشاعر ، مبالغة تقطع أوصال الواقع . وهو كذلك خلع وتفكيك مفاصل اللغة .

(«اكتشاف المسرح») ،
المسرح في القرن العشرين
تحرير كوريگان ص ٧٧ ـ ٩٣ ، مقتطف من ص ٨٥)

في ضحايا الواجب يقدّم نيكولاس دو تحديداً للمسرح المثالي :

المسرح الذي احلم به يجب أن يكون غير عقلاني . . . فالمسرح المعاصر ، في الواقع ، ما يزال حبيس أنماط بالية ، وهو لم يبتعد قط عن الظروف النفسية التي وضعها أمثال پول بورجيه . . . والمسرح المعاصر لا يعكس النبرة الثقافية في عصرنا ، وهو لا يتساوق مع الاتجاه العام للظواهر الأخرى في الروح الحديثة . . . أريد أن أقدم تناقضات حيث لا يوجد تناقض ، ولا تناقض

حيث يوجد ما يدعى باتفاق عام تناقضا . . . سوف نتخلص من مبدأ الهوية ووحدة الشخصية ونجعل الحركة والنفسية النشيطة تحلان محلهما . . . نحن لسنا ذواتنا . . . الشخصية لا وجود لها . في دواخلنا ثمة قوى قد تكون متناقضة أو غير متناقضة . . اما الحبكة والتحريك ، فمن الخير عدم ذكرهما . علينا ان نتجاهلها تماماً ، ولو في شكلهما القديم ، الذي كان في غاية السماجة والوضوح . . . والزيف ، شأن كل شيء في غاية الوضوح . . . يكفي درامه ، يكفي مأساة : المأساة تنقلب مضحكة ، والمضحك ينقلب مأساة ، والحياة قد غدت اكثر بهجة . . . .

(المسرحيات ، الجزء الثاني ، الترجمة الانكليزية : دونالد واتسن ، لندن ١٩٥٨ ، ص ٣٠٧ - ٩)

ولكن مثل هذا المسرح ، الذي تصوّره مسرحية **المغنية الصلعاء** ، ترفضه شخصية مثل المحبر الذي يصرّ على البقاء « أرسطي المنطق ، صادقاً مع ذاتي ، مخلصاً لواجبي ومفرط الاحترام لرؤسائي » :

أنا لا أؤمن باللامعقول ، فكل شيء يترابط مع بعضه ، وكل شيء سيغدو مفهوما مع الزمن . . . والفصل لمنجزات الفكر البشري والعلم .

المسرحيات ، ج ٢ ، ص ٣٠٩)

تحمل المغنية الصلعاء عنواناً فرعياً : « نقيض مسرحية » . تقول الاشادات المسرحية :

منظر داخلي إنگليزي نمطي من الطبقة الوسطى . أرائك مريحة . مساء انگليزي نمطي في الدار . مستر سمث انگليزي نمطي ، في أريكته الأثيرة ، ينتعل خُفّين انگليزيين ، يدخّن غليوناً انگليزياً ، يقرأ جريدة انگليزية ، الى جوار نار انگليزية . يضع على عينيه نظارة انگليزية ، وله شارب انگليزي أشيب صغير . الى جانبه ، في أريكتها الاثيرة تجلس مسز سمث إنگليزية نمطية ترفو جوارب إنگليزية . صمت انگليزي طويل . ساعة انگليزية تدق ثلاث دقات انگليزية .

إن المحادثة الغريبة بين هاتين الشخصيتين تجعل مستر سمث يقرر وجوب الذهاب للنوم عندما تدخل ماري، التي تدعي أنها الخادمة، وتقول إنها قد رجعت «لتوها من قضاء أمسية ممتعة في السينما» وتعلن أنها وجدت ضيفي العشاء مستر ومسز مارتن ينتظران عند الباب. كان مستر سمث وزوجته قد تناولا عشاءهما في الواقع ، ولكنهما ينسحبان لارتداء ملابس العشاء . وتقوم ماري بادخال مستر ومسز مارتن فيتصرفان تصرف غريبين ، التقيا مرة في عربة الدرجة الثالثة من القطار المسافر من مانچستر الى لندن . وبعد مجادلة منطقية طويلة يكتشف الاثنان انهما زوج وزوجة

ولكن ماري ، في خطبة لا يعوزها المنطق ، تبرهن انهما ليسا بزوجين ، وتغادر قائلة لنا ان اسمها شرلوك هومز ثم يعود مستر ومسز سمث فيحلّ صمت يبعث الارتباك ويؤدي الى محادثة غريبة اخرى حول رنّة على جرس الباب ، يتناقشان حولها حتى يفتح الباب اخيراً مستر سمث ، ليرى قائد فرقة الاطفاء ، الذي يساعد في انهاء الجدل ، ولكنه يعرب عن خيبة أمله اذا لا يجد أية حرائق (« حتى ولا نأمة ضئيلة من بداية حريق ») لكي يطفئها . فيقترح ان يروي لهم قصصاً عن خبراته ، فتبدأ سلسلة من « الخرافات » حتى تكتشف ماري أنها والقائد ليسا غريبين عن بعضهما . ثم تقوم ماري بتلاوة قصيدة فيدفع بها الى الخارج . ثم يغادر القائد ويبقى الازواج غارقين في أحاديث لا معنى لها ، حتى تنتهي المسرحية بالمحاورة التي ابتدأت بها بين مستر ومسز مارتن (ويمكن كذلك ان تكون محاورة مستر ومسز سمث تارة اخرى) . بعد أولى « خرافات » قائد فرقة الاطفاء ، تسأل مسز مارتن عن مغزأها فيجيب القائد : « من واجبك ان تكتشفيه » ويمكن ان يتخذ هذا بشكل خادع على انه موضوع المسرحية التي تؤسس خصائص انتاج إيونيسكو : حبكة بسيطة ، شخصيات تفتقر الى الصفة البشرية ، ولغة هزيلة (ولو منطقياً) . كانت المسرحية هجوماً على المبتذل في الحياة واللغة ، ولكن المأساة بعثت الضحك في المسرح ،

وادرك ايونيسكو في أعماله اللاحقة الطبيعة الاعتباطية في التسميات المسرحية :

لقد دعوت أعمالي الكوميدية « نقائض مسرحيات » و «درامات كوميدية » كما دعوت أعمالي الدرامية « اشباه درامه » و « مهازل مأساوية » لانه يبدو لي ان الكوميدي مأساوي، وأن مأساة الانسان تبعث على السخرية . بالنسبة للروح النقدية الحديثة لا يمكن ان يحمل أي شيء على محمل الجد التام او الاستخفاف التام .

(« اكتشاف المسرح » ص ٨٦)

تعريف المأساة والكوميذيا لم يكن ميسوراً بحال ، وقد برز اتجاه حديث يمثله كتاب جورج ستاينر بعنوان موت المأساة (١٩٦١) ليلقي الشكوك حول ما اذا كانت المأساة ما تزال ممكنة . وما يدعى « الكوميديا السوداء » التي نقابلها بضحك متردد ، إن هي الا محاولة لسدّ الثغرة . اما العبارة البسيطة التي جاء بها رونالد پيكوك ان الدرامه يجب ان تكون واحدة من اثنتين : مضحكة او محركة بعمق (فن الدرامه ، لندن ، ١٩٥٧ ، ص ١٨٩) فهي عبارة لم تعد ذات قيمة ، ان كان لها من سابق قيمة . في دراسته عما يدعوه « الكوميديا المظلمة » يقدم جي.ل. ستايان قائمة طويلة بأمثلة بارزة سبقت هذا الحل « المعاصر » - بما في

ذلك يوريبيديس و مارلو و شكسبير و موليير - ويذكرنا بأن أحسن الكوميديات « تدغدغ وتثير » الجمهور ، ويمكن ان تكون مؤلمة . لدى كتّاب الدرامة في القرن العشرين عدد كبير من الأشكال، وأنواع من المسرح تعرض عليها، ولكن درامه اللامعقول ، مهما كان شكلها أو طريقة عرضها على المسرح تكون في العادة مضحكة ومرعبة جداً ، تدفع المشاهد الى أمام ، ثم تربكه ، وتنتظر تقويماً شخصياً لاستجابته ، وتقدم أضداداً تنتعش في ذهنه :

> إن الأمور في الكوميديا المظلمة نادراً ما تنتهي : فهي تبقى ، ويمكن لآثارها أن تكون غير محدودة . هذه الدرامه لا تصنع قرارات لنا ، ولكنها في احسن الأحوال تقترح الاحتمالات وتصف طبيعة الصدفة ثم تؤكد الجانبين . وهي تحرِّك بالمضامين ولا تصدر أحكاماً . . .

(ستايان ، ص ص ٢٥١ ، ٢٧٨)

كل ذلك يمكن ان ينطبق على بريخت قدر ما ينطبق على إيونيسكو ! وإذا شاء الناقد الاكاديمي ان يفرق بين الكوميديا والمأساة ، من اجل السهولة ، فان اللذة (والألم) بالنسبة لجمهور معاصر تأتي من مراقبة المسرحي وهو يحفظ توازنه على حبل مشدود .

إيونيسكو غير ملتزم بتعريفات فنية ، ولا بقوانين

موقف سياسيه او دينيه ، ومع ذلك لا يمكن النظر الى مسرحياته على انها محض تسلية . في **ارتجال** (١٩٥٦) يصور إيونيسكو هذه المعضلة بمعارضة كلا الموقفين بشكل ساخر : موقف الناقد المحافظ الذي يعتقد ان المسرح لا غاية له سوى تسلية الجمهور ، وموقف الناقد ذي التوجّه الاجتماعي الذي يعتقد ان على المسرح ان يكون وعظياً . وليس من صورة اكثر تعبيراً من صورة المدينة المشعّة في بداية مسرحية **القاتل** : عالم ازيلت منه جميع المشاكل الاجتماعية ، ولكن الموت ما زال يجعل الحياة تافهة غير معقولة ، ففي جماع حالة الوهم البشري تبرز حقيقتان : الموت والكرب (ينظر ريموند وليامز **المأساة الحديثة** ، ص ١٥٢ - ٣) . ويرى إيونيسكو أن المجتمع الاصيل الوحيد يجب ان يبنى على هذا الكربُ المشترك . وهذا ما يضفي عالمية على الهواجس الاساسية والخاصة عند إيونيسكو . وتكون النتيجة مرتبطة بالموضوع والطريقة :

> إن كان عالمنا عالماً يبدو الناس فيه لنا غير إنسانيين ، فلنضع على المسرح أناساً آليّين . وإن أحسسنا بأن مظاهر الحياة الملموسة تنكر علينا تطوير إمكاناتنا الروحية الى المدى ، اذن فلينعكس ذلك في مسرحية تسيطر فيها الزينة أو أدوات التمثيل تدريجاً على الشخصيات . وإن كانت اللغة

مستهلكة ، فلنظهر الاشكال المتصلبة من تلك اللغة في عباراتها الشائعة وشعاراتها ، أو في كلماتها التي تدنّت فأصبحت تراكمات صوتية حسب .

(پرونكو ، إيونيسكو ، ص ١٣)

يمكن التمثيل لذلك في مسرحية الكراسي (١٩٥٢) عجوز وزوجته قد عاشا حياة وسطى في جزيرة . يعتقد العجوز ان لديه شيئاً مهما يجب ان يقوله قبل ان يموت وتشجعه زوجته ، فيدعو من بقي من البشر جميعا ان يحضروا لسماع الرسالة . ويؤتى بكرسيّ لكل واحد من الضيوف (وهو غير مرئي) وبعد ان يجتمعوا معا يقفز العجوز وزوجته الى البحر ليموتا غرقاً ، ويبقى « الخطيب » (وهو الشخصية الوحيدة المرئية) ليبلغ الرسالة . ولكنه أبكم ، ولا يستطيع سوى الهمهمة (فأية رسالة مهمة يمكن تبليغها ، ومن يستطيع تلخيص الحياة في جملة ؟) يخرج الخطيب ، ونبقى لوقت طويل نراقب المسرح ، مليئاً بالكراسي ، نصغي إلى الامواج تصطفق على جدران الدار . ورغم ان النص يحتوي على حادثة فيها سبّورة ، لكن ذلك لم يستعمل في العرض الأول ؛ لأن إيونيسكو أراد استنتاجاً بصرياً وسمعياً صرفاً .

مثل هذه المسرحية تؤدي بنا الى الفترة الثانية في مسيرة إيونيسكو . فحتى ذلك الحين كان إيونيسكو معنيّاً باللغة بالدرجة الأولى ، وقد رفعها ، كما يقول كو ، الى

مرتبة شيء ـ في ذاته ـ فقد كانت شخصياته وسيلة لذلك ، وكان بالامكان ، في بعض الاحيان ، التعويض عنها بجهاز تسجيل (كو ، إيونيسكو ، ص ٤٣ ـ ٤) . من هنا حتى مسرحية **القاتل** (١٩٥٧) يزداد اهتمام إيونيسكو بتكثير الأشياء . وفي هذا الصدد ينفّذ قول آرتو أن المسرح مكان يجب أن يملأ (باشياء ميتة هذه المرة ، وليس بمتحجّرات اللغة) ويعارض بشكل ساخر التقليد المسرحي عند زولا واتباعه (الذين ، في تشوّقهم للنزعة الطبيعية ، غمروا المسرح بأشياء في الحياة اليومية) ؛ ثم انه ، كما يقول گيشارنو ، يعوض عن الصورة النوعية لغثيان سارتر بصورة كمية (**المسرح الفرنسي الحديث** ، ص ١٨٣) . وهكذا ، في **المستأجر الجديد** (١٩٥٣) ، نجد أحد ضحايا الواجب (موضوع المسرحية السابقة عام ١٩٥٢) ينغمر تدريجاً في ضجة ترتيب الاثاث ، الأمر الذي يذكرنا اننا ، كذلك ، غالباً ما نُدفن تحت ركام عادات مألوفة ، ومثل المستأجر الجديد قد نسأل ناقلي الاثاث ان يطفئوا النور ويتركونا نستريح في موتٍ حيّ .

وفي عام ١٩٥٧ ، مع مسرحية **القاتل** ، يبدو أن إيونيسكو بدا يسلك طريقاً جديداً . فبطله بيرينجيه يذكّرنا بالبطل العبثي عند كامي (وايونيسكو شديد الاعجاب باعمال كامي) . يرفض إيونيسكو الالتزام السياسي ، ولكنه ملتزم :

فالوجود أول الالتزامات جميعا ، وما عدا ذلك عرضي . فهو معني بحماس بحرية الانسان ،! وفي الكركدن (١٩٥٩) يصوّر ذلك بوضع بيرينجيه قبالة جان ، الرجل المنظّم حول شعارات وافكار محددة . بيرينجيه ، وهو الشديد الوعي بانتفاء المعنى في الوجود اليومي ، يبحث عن نوع من النسيان في الخمر حتى يرغم في آخر المسرحية أن يبلغ (او يرغم على بلوغ) موقف اكثر بطولة . يمتلك جان قوة عمياء ، مثل الكركدن ، والنقاش معه مستحيل . في آخر المسرحية يبقى بيرينجيه وحيداً يحيطه قطيع من تلك الحيوانات غليظة الجلد . وتلك صورة مرعبة ومسلية توحي بالقوة والعنف . وربما كانت اكثر من ذلك ، اذ يشير كو أن تجربة إيونيسكو كانت نازية بالأساس ، وأن تلك الحيوانات بالذات هي دحض للفكرة النازية ، عالم يقوم النظام الاجتماعي فيه على المنطق (ولذلك يكون من دون معنى) حيث تكون السلطات المدنية (وليست العسكرية قط) مصدر التهديد والشر . اما عن السياسات ، لأنها كذلك يفترض فيها ان تقوم على العقل ، فمن الواضح ، أنها تقصّر عن حلّ المشكلات في عالم غير معقول (ينظر كو ، إيونيسكو ، ص ٨٩ وما بعد) .

وربما يكون إيونيسكو قد دخل في طريق مسدود كذلك . فآخر مسرحية يظهر فيها بيرينجيه « يخرج الملك »

(١٩٦٢) ، بمحتواها الاسطوري ، لا يعقبها سوى الصمت .

إيونيسكو إذن معنيّ بالطبيعة القاتلة في الحياة البرجوازية ، في صفتها الآلية وفقدانها الحسّ بالغموض ، في وحدة الأفراد وصعوباتهم في التواصل بلغة افرغتها من حياتها العادة . خلافاً للمشردين والمبنوذين في اعمال بيكيت و أداموف ، تكون شخصيات ايونيسكو وحيدة في ما يجب ان يكون اطاراً اجتماعياً ، وعلى النقيض من بيكيت ، يبدو ان إيونيسكو قد تحوّل من المسرحية المفرطة في اللامعقول ، والفاقدة الصفة الانسانية ، الى نوع من المسرحية اكثر تعاطفاً وانسانية ، قد تستطيع مسز مارتن ان تجد فيها مغزى .

بيكيت

اذا كانت **المغنية الصلعاء** هي المسرحية الاسبق ، فان مسرحية بيكيت **في انتظار گودو** (١٩٥٣) هي التي جعلت الموضوعات والأسلوب في المتناول على المستوى العالمي . فكما أوضح أيسلن في فصله الممتاز عن بيكيت ، أحرزت المسرحية نجاحا باهراً في فرنسا ، وترجمت الى أكثر من عشرين لغة ، ومثّلت في ما لايقل عن اثنين وعشرين بلداً (بضمنها آيرلند) . فاذا اضفنا الى هذه

الارقام تفصيلات مثل كون العرض الأول لمسرحية **نهاية اللعبة** (بالفرنسية) جرى على مسرح رويال كورت /في لندن/ عام ١٩٥٧ ، وان **الأيام السعيدة** بدأت العرض في مسرح چيري لين نيويورك عام ١٩٦١ ، وأن « مسرحية » مثلث أول مرة (بالالمانية) في مدينة « أولم » عام ١٩٦٣ ، لاتضح لنا حجم الجمهور الذي استطاع بيكيت الوصول اليه . وعند النظر في صفة التشاؤم والغموض في مسرحياته ، تصبح شعبيته مسألة مدهشة .

من المعروف أن بيكيت كان على صلة مع جيمز جويس ، وأنه اختار العيش في فرنسا والكتابة باللغة الفرنسية ، وانه يعرض في أدبه تشاؤما يبدو ان لا علاقة بينه وبين حياته في الواقع ، إذ أنه من اكثر الناس اتزانا وصفاء . يستغني بيكيت عن الحبكة أكثر من أي درامي سواه في هذه « المدرسة » . فحتى الاختلافات الظاهرة بين الفصلين الأول والثاني تفيد في توكيد الشبه الاساسي في الوضعية . تعتمد المحاورة على المألوف في دور الموسيقى والغناء ومن محاكاة واستعجال في الكلام والغناء ، ويقدم العنوان مضامين لا يمكن اهمالها على اساس انها عرضية . ولأن بيكيت اشتهر بعنايته باللغة ، يجب ان يكون قد تعمد وجود كلمة فرنسية لا معنى لها ، على ما فيها من ايحاءات ، في الترجمة الانگليزية . فالايحاء لذلك في كلمة « كود ـ وت » مقبول

/ المقطع الأول في الانكّليزية يفيد لفظ الجلالة ، والمقطع الثاني لا معنى له، والتاء في آخر الكلمة الفرنسية صامتة ، فاصبحت الكلمة بمقطعيها تلفظ « گودو »/ بقدر الايحاء بأن الكلمة تشير الى گودو بطل سباق الدراجات أو ، أنها تردّد أصداء من سيمون فايل **انتظار الاله** أو تحوي ، كما أورد إريك بنتلي ، إشارة الى كوميديا بلزاك **المحتال** ، التي تعرف عادة باسم **ميركاديه** على اسم المضارب الذي يفسر مصاعبه المالية بالقاء اللوم على شريكه السابق گودو ، الذي هرب ومعه رأس المال المشترك ولكنه يعود فعلا بنهاية المسرحية ومعه مال وفير ، ينقذ الموقف باعجوبة . وتأتي حكاية اللصّين في أول المسرحية ؛ ويتفق وجود هذين المسيئين في فرصة فريدة للخلاص - أحدهما تصادف أن تفوّه بعبارة معادية فحكم عليه ، والآخر تصادف أن وقف ضد الاول فنجا من العقاب . يمكن للعبارات العرضية أن تُدين او تنقذ ، ويقابل هذا عدم امكان معرفة ما سيصدر عن گودو ، كما يخبرنا الصبي (او الصبيان ؟) . الامل بالخلاص موضوع في المسرحية ، ولكن إيسلن يتساءل إن كانت هذه مسرحية مسيحية ؟ وهذا الامل بالخلاص الذي نجده في المسرحية ، الا يمكن أن يكون من أفعال اليقين الفاسد ، أو رفضا من جانبنا لمواجهة الحقيقة ، أن ليس ثمة من گودو ، وأننا إذ نعتقد بوجوده نتحاشى مسؤولياتنا بالانتظار (إيسلن ، ص ٢٥) ؟

في مسرحية **في انتظار كَودو** شخصيتان تمضيان الوقت باللعب على قارعة الطريق . وفي مسرحيته الثانية **نهاية اللعبة** شخصيتان تلعبان لعبة الختام داخل غرفة مقفلة . هنا نجد هام الاعمى مقعداً في كرسي بعجلات (وهو لا يستطيع الوقوف) يقوم على خدمته كلوف (الذي لا يستطيع القعود) . وفي الغرفة كذلك ، في سلّتي مهملات ، نجد والدي هام ، ناكّ و نيل وهما من غير سيقان . والعالم خارج الغرفة موات ، او هكذا يخيل لهؤلاء الاربعة ، الذين يحسبون انفسهم آخر من بقي من بني جنسهم بعد حدوث فاجعة كبرى . ورغم ان كلوف يكره هام الا انه مضطر لطاعة أوامره ، والمسألة الاساس في المسرحية وقد نقول حبكتها هي إن كان بوسع كلوف أن يستجمع ما يكفي من قوة الارادة ليترك هام ، لكي يموت (ولكن كلوف سوف يموت كذلك ـ وبما ان المؤن قد نفدت فان المسألة لا تبقى واردة !) . كانت هذه المسرحية مثل **في انتظار كَودو** ، عرضة لتفسيرات شتى ، حتى على مستوى سيرة الحياة التي تتناول العلاقة بين جويس و بيكيت . يستمر الاحساس بالموت بشكل ملحوظ ، لا يخفف منه سوى رؤية محتملة من صبيّ صغير ، لم يظهر بشكل كافٍ في الترجمة الانكليزية لسبب مجهول . ولكن في الأصل الفرنسي نجد هذا الصبي « خالقاً محتملاً » يتأمل سرّته ، « اي انه قد ركّز اهتمامه على الفراغ العظيم في « نرفانا » ،

اي اللاشيء ، الذي يقول عنه ديموكريتوس /ديموقريطس/ الابديري[٣] ، في واحدة من المقتطفات الاثيرة عند بيكيت ، « لا شيء اكثر حقيقة من اللاشيء » (إيسلن ، ص ٧٢) .

في كلتا المسرحيتين عوز للحبكة ، وكذلك للشخصية بالمعنى المألوف ، لان الشخصية تفترض أهمية في الشخص ، كما تفترض الحبكة ان الاحداث في الزمن لها مغزى ـ وتصبح كلتا الفرضيتين موضع تساؤل في المسرحيتين . في مسرحياته اللاحقة للمسرح والاذاعة ، لا نجد بيكيت يستغور الاعماق ، ولكن الموضوعات باقية : صعوبة إيجاد معنى في عالم عرضة لتغيرّ مستمر ؛ وقصور اللغة كوساطة لبلوغ او توصيل حقائق ثابتة . لقد أوضح برونكو أن أسلوب الملاسنة[٤] ، ذلك الاسلوب الفعال في التخاطب عند كورنيّ ، يوحي هنا بقصور في التواصل ـ فكل واحد يتبع افكاره بالذات ، وتقوم فترات الصمت والتوقف بعزل الكلمات والجمل ، كما يذكّرنا التكرار ان الحياة ، رتيبة ، مكرورة ، ومتعبة) برونكو « الرواد » ، ص ٥٧) .

ومع ذلك ، إذ يقلل بيكيت من قيمة اللغة ، فانه يستعملها باستمرار ، ويستعمل لغتين ، ليظهر سيطرته عليها . وهو يفلح في ذلك الى درجة جعلت بامبر گاسكوين ، في حديثه عن الدرامه الشعرية في القرن

العشرين ، يخلص الى القول أن تلك الدرامه قد كتبت نثراً : **في انتظار كودو** (**درامه القرن العشرين** ، ص ٦٨) .
ولعدم وجود أداة أفضل ، جُعلت اللغة وسيلة لتسمية مالا يسمّى ، ويخلص إيسلن الى القول إن إدراك العبثية هذا يغدو من جديد نقطة انطلاق الابتهاج والتحرر : « فان تعرف شيئا هو لا شيء ، والاّ تريد معرفة شيء هو كذلك ، ولكن أن تكون أبعد من معرفة أي شيء هـو حينَ يدخـل فيه السلام ، الى روح الباحث العزوف » (إيسلن ، ص ٨٧) .
وقد يكون ذلك بالنسبة للكثيرين منا السلام الذي يفوق الفهم جميعا ، لولا وجود النقيضة المركزية في أعمال بيكيت .

بالنسبة للكثيرين منا ، ليس بيكيت سوى مؤلف **في انتظار گودو** ويدهشنا ان نقاده يتناولون المسرحيات كما لو كانت هوامش على اعماله الكبـرى في الروايـة . نشرت **مرفي** عام ١٩٣٨ (مرة اخرى ، تلك السنة المهمة !) وعندما غادر [بيكيت إلى المنطقة غير المحتلة من فرنسا عام ١٩٤٢ بدأ في كتابة وات التي نشرت عام ١٩٥٣ . وبينما كان يكتب **في انتظار گودو** (١٩٤٧ - ٩) كان يشتغل كذلك على ثلاثية ، نشر منها عام ١٩٥١ **مولي** و **مالون يموت** ونشرت **اللامسمّى** عام ١٩٥٣ ، واعقبتها **كيف هي** عام ١٩٦١ . وعند النظر الى هذا الحشد من الكتابة يكون الانطباع الرئيس ان التلقائية والاغراق في الخيال الذي

ألهم إيونيسكو يحل محلهما هنا ذهن يتعمّد الاستغناء عن هاتين الصفتين . من أقوال بيكيت النادرة (وخلاف إيونيسكو ، كان بيكيت يرفض باستمرار ان يفسّر أعماله أو يتحدث عنها) حديث يتكون من ثلاث محاورات تتناول الرسامين في العصر الحديث ، يصف في أولاها نمطاً جديداً من الفن يروق له :

> التعبير أن ليس ثمّة ما يُعبَّر به ، ولا ما يعبرَّ منه ، ولا قدرة على التعبير ، ولا رغبة في التعبير الى جانب الاضطرار للتعبير .
> (أعيد طبع المحاورات الثلاث في كتاب بيكيت ، سلسلة « آراء القرن العشرين » ص ١٦ - ٢٢) .

إن الفن الذي يعترض عليه بيكيت يعكس تلك القيم البرجوازية التي لم يعد يقوى على الاعتقاد بها . عند بيكيت ، كما عند إيونيسكو ، أحدث العلم والفلسفة فراغا ، ولم يعطيا شيئا يعدّ نهاية مطلقة ، فأي مغزى يمكن أن يكون للفن اذا لم نستطع ايجاد فن يقدر على التعبير عن لا شيء بشكل مقبول ؟

أول أبطال بيكيت (الذي يكرره الأبطال اللاحقون) يأخذ اسم بيلاكوا من صانع الأعواد الفلورنسي ، صديق

دانته ، الذي يوجد وسط سهل منعزل جيث تنتظر الارواح الضائعة في هذا العالم ، ولكن لم يحن بعد وقت دخولها الى الاعراف : مكان صفته الخواء والارتخاء والتردد .تتابع رفسات اكثر من وخزات (١٩٣٤) ، في عشر قصص قصيرة، مسلك بيلاكوا شواه ، هـذا خلال ثـلاث زيجات حتى موته بالصدفة ودفنه في وقار . هذا بطل عنده التبطّل تعبير إيجابي عن الوجود ، يتبعه في ذلك الابطال الـلاحقون ـ حسب ما علّم البلاغي الصقلي گورجياس لنتيني (٤٨٣ ـ ٣٧٥ ق.م.) ـ الذي يقول أن لا شيء له أي وجود حقيقي ، ولو وجد أي شيء حقيقي لما امكن معرفته ، ولو قدّر لاي شيء أن يوجد ويعرف لما امكن التعبير عنه في كلام . والنقاد أمثال ف. جي . هوفمان في صاموئيل بيكيت : لغة الذات (١٩٦٢) الذين تابعوا ما ورثه بيكيت عن الادب دون الفلسفة ورأوا بطله يتطور من دوستويفسكي و كافكا ـ مثل گريگور سامسا ، في حكاية كافكا « التحوّل » ، الذي يتقلص فعلا الى حشرة فيصبح ما يخشى انه هو بالفعل ـ يصلون الى نفس النتيجة.و إنسان تحت لأرض الذي نجده عنـد دوستـويفسكي ، (بـطل « مـلاحـظات من تحت الأرض ، ١٩٦٤) ، يصبح حشرة كافكا ، ويصبـح ، أخيـراً ، اللابـطل عند بيكيت . ولكن أبـطال بيكيت جميعاً ، وهنا النقيضـة ، اذ يكتب عن تعريف الـذات ،

« يستعملون لغة سافلة مستقصية ، وهم يبلغون في الدقة أبعد من حدود الدقة المعقولة » (ينظر هوفمان ، الفصل ١ ، ٢) . يكون هذا الذهن العقلاني سبباً في الغموض قدر انعدام المعنى في العالم لان الابطال يصرّون على التصرّف بوصفهم كائنات منطقية ، رغم ان المنطق يجب أن يُظهر لهم عبثية مثل هذا التصرف . وهنا يختلف بيكيت عن إيونيسكو ، الذي يستغل التفاهات السطحية ، وعن جويس الذي كان يزهو باللغة والتبّحر ، يرفض بيكيت المعرفة ويرى اللغة جزءا من الاخفاق في معرفة ما نحن واين نقف ، وحاجزاً لا يُخترق (ينظر كو ، « بيكيت » ، ص ١٠ - ١٢) . وهكذا ، لا ينكر أبطال بيكيت كونهم فلاسفة وحسب ، بل إنهم يتباهون فعلاً بجهل بالفلسفة ويبقون مع ذلك مشغولين أبداً بمسائل بقيت تشكل معضلات ، على الدوام منذ العصور التي سبقت سقراط: طبيعة الذات ، العالم ، الله ، ثم ، بفصل هؤلاء الأبطال عن المواقف الاجتماعية ، لا يقدر بيكيت على إرغامهم ، كما يُرغم أبطال كامي و سارتر ، نحو لحظة القرار بحيث يتكون لدينا انطباع ، بعبارة ر. ن كو ، أن اشخاص بيكيت قد تساقطوا تحت عبء الاختيار والمسؤولية والكرب ، التي يعرضهم لها عالم وجودي يحسبونه من المسلّمات (كو ، ص ٧٣ وما بعدها) . فشخصيات مولي و موردان و مالون الى جانب اللامسمّى جميعها أحاديث فردية [مونولوگات]

تقود في النهاية الى كيف هي ، حيث نجد المعمر مختنقا في الوحل ، يتحرك بطيئا على مراحل ، ـ جرجر كيساً مليئاً بعلب السردين ، يرتطم أحياناً بهذا او بذاك ، ويرغم ذكريات قديمة ان تخرج الى النور .

إن التأثير الوحيد الذي لا ينكر على بيكيت ـ اعتبارا من نشر مقال عام ١٩٣١ ـ هو پروست ، الذي تُظهر مؤلفاته تلك الموضوعات التي تشغل بيكيت : تسلّطات الزمن واللغة التي تعيق الوعي بالذات : « كيف لي أنا ، الكائن اللازمني المحبوس في الزمان والمكان ، ان اهرب من محبسي ، عندما أعرف ان لا شيء يقبع خارج الزمان والمكان وأنني أنا لست بشيء في الأعماق القصوى من حقيقتي ؟ » (كو ، ص ١٨) ، هذه المسألة تقود الى غيرها مما يوجد لدى پروست ـ انفصام الشخصية ، عزلة الفنان الضرورية والاعتقاد بان المعاناة هي القوة الوحيدة القادرة على ترسيخ الذات ، ولكن ثمة أسئلة لا يمكن حتى صياغتها وهذه هي الاسئلة التي يبدأ بيكيت بمحاولة طرحها في مرفي ، مما يمكن أننتلّمس التعبير عنه في القول : ما أنا ، ما الزمان والمكان ، ما الذهن والمادة ؟ أبطال بيكيت عازمون على الاجابة ، ليس عن طريق الالتجاء الى التأمل المبهم . وهذا الاصرار على العقلانية يضع بيكيت بمعزل عن العبثيين ، يقول كو : « إن العبث ـ وسيلة تسير عن طريق

إزالة المفهومات العقلانية ، الى درجة أن الحقيقة النهائية ، وهي غير عقلانية بالتعريف ، قد تُلمح لمحاً من خلال الحطام ، ولكن بيكيت ، على النقيض من ذلك ، يؤثر العقلانية فوق كل شيء ، فيدفع بها الى الحد الذي . . . ينقلب العقل فيه الى واقع غير المعقول الأكثر اتساعاً » (كو، ص ٢٠) .

وهكذا عندما يقوم آرسين ، في وات بتسليم مهمة العناية بالسيد نوت فانه يقدم للبطل خلاصة خبرته (في فقرة تمتد ثماني وعشرين صفحة !) والنقطة المهمة في تلك الخبرة هي مسألة التغيّر . هذا التغيّر هو وعي بشيء يختلف عن غثيان روكانتان ، لان ذلك الوعي بالعبث يُظهر بطلان العقلانية ، هذا التغيّر هو وعي بان الانسان لا يمكنه أبداً تحاشي العقلانية ، وهو يدخل الانسان في تناقض منطقي هو مستحيل حتى في حالة وجوده ، وهو ما يلخصه بيكيت في دعابة يدفعه شعوره الوطني الى تحويلها من آيرلند الى ويلز : [لا ينزل على السلّم ، إيفور ، لقت سحبتها (٥)، والسلّم يعود في الواقع الى الفيلسوف فتكشتاين ، والذي يقصده بيكيت هنا أن بوسع المرء أن يؤكد بأن المعنى لا يوجد في الحدود التي توحي بانه يوجد فيها . اللاشيء ، اذن ، يتضمن شيئاً ، ولكننا نعلم ان ذلك مستحيل : عن **لا شيء** **لا شيء** يصدر فمفهوم اللاشيء ، اذن ، سواء كنا نفكر

فيه ، او نتحدث به ، او نكتب عنه ، يحطم ذاته لانه ينتج شيئاً : سلّم التوكيدات لا يمكن ان يوجد ومع ذلك على المرء ان ينزل عليه . كيف ؟ يمكن ان يكون العلم حلا عند بيكيت ، ولكنها في الواقع الرياضيات . فحتى عندما لا يقوى ابطاله على النظر او الكلام فهم عادة يستطيعون الحساب ، في الرياضيات «توجد» الارقام لانها تعمل بالعلاقة مع غيرها ، ولكن لا سبيل لدينا لاثبات وجودها ، او تحديدها بدقة . يقول هيوكينر : « ثمة بين $1\frac{169}{408}$ و $1\frac{70}{169}$ قد نتوقع وجود $\sqrt{2}$ ، رغم اننا يجب الا نتوقع العثور عليه . ولكننا نستطيع تسميته ، ونعلم انه هناك ، رغم انه مستحيل » (هيو كينر ، **صاموئيل بيكيت : دراسة نقدية** ، نيويورك ، ١٩٦١ ، ص ١٠٧) .

بالنظر الى هذه المشاغل عند بيكيت ، كانت النقلة الى المسرح حتمية لأن الكلمة المحكية تقترب من اللحظة الآنية اكثر من الكلمة المكتوبة ، واذا كانت الروايات من بعض وجهات النظر بحثا عن صيغة زمنية يذوب فيها الماضي والمستقبل في «الآن» فان شكل المسرحية يحل هذه المشكلة (كو ، ص ٨٨) . والفرق الأساسي في المسرحية ان الشخصية يجب ان تكون حاضرة جسدياً ، حتى لو كانت في غاية السلبية (وبخاصة بالنسبة للبطل الوجودي) . يسجل

الان روب ـ گريليه دهشته لدى رؤية بطل عند بيكيت ، مدركاً ما يعنيه هذا الحضور الجسدي بالفعل . فهو يرى المتسكِّعين وجوداً على المسرح ، لكن مع فارق :

إن الشخصية في المسرحية لا تفعل في العادة اكثر من لعب دور ، كما يفعل أغلب الذين حولنا ممن يحاولون تجنّب وجودهم ، ولكن في مسرحية بيكيت يبدو أن المتسكِّعَين كانا على المسرح من دون دور يلعبانه .

هما هناك ؛ لذا يجب ان يفسِّرا وجودهما ، ولكن يبدو أنهما لا يستندان الى نص مهيّأ مدروس بعناية ، فلا بد من الاختراع . ولديهما حرية .

طبيعي انهما لا يفيدان من الحرية ، فكما ان ليس ثمة من شيء يتلوانه ، ليس ثمة من شيء يخترعانه ، وتغدو محادثتهما ، التي لا يربطها خيط متواصل ، مِزَقاً تافهة : مبادلات تلقائية ، يحاولان كل شيء ، كيفما اتفق . الشيء الوحيد الذي لا يملكان فعله هو مغادرة المكان وانتهاء وجودهما هناك : عليهما البقاء لانهما في انتظار گودو . (« صاموئيل بيكيت ، أو «الحضور» في المسرح » ، بيكيت ، سلسلة « آراء القرن العشرين » ، ص ١١٣) .

فعل (؟) الانتظار هذا ينعكس في محاورة نتميز فيها محاولات عبثية من سزيفوس الذي يبقى سجين ما يقدم من حكايات لا تنتهي . وهو فعل غامض ، قد يكون الانتظار بطولياً (بمعنى ان الانتظار يتضمن وجود شخصية تماسكت لوقت طويل بحيث غدا الانتظارممكناً ، وهو امر بطولي في حالتنا الراهنة) أو قد يكون شيئاً أسوأ من حماقة ، وهماً لغوياً ، مثل المسرحيات ، يكون الجدل حول الانتظار دائرياً : نحن موجودون ، لذلك ننتظر ، لذلك نحن في انتظار شيءلذلك نحن موجودون ، لذلك قد لا يكون گودو سوى اسم لحياة تسيء تفسير ذاتها من دون هدف ولغة للتعبير عن ذلك التزييف (ينظر گونثر آندرز ، وجود من من دون زمن : حول مسرحية بيكيت « في انتظار گودو » بيكيت ، سلسلة « آراء القرن العشرين » ص ١٤٣) . لمحض وجود ، شخصيات بيكيت . فهي تنتظر ، وغالباً ما يستعير الباحثون عبارة هايديگر « النبذ » لوصف ذلك . ولكن أبطال هايديگر ليسوا على هذه الدرجة من البطولة ، وكونهم قد «ألقي بهم» في العالم ليس ، بالنسبة اليهم ، بداية الفعل او العزم ، فهم يتبعون النظرية القائلة بانه حتى في موقف لا معنى له يجب أن يكون للحياة معنى . و بيكيث لا يعرض العدمية ، بل عدم القدرة لدى الانسان ان يكون عدمياً .

ولكن هذين الاحمقين اللذين ينظران ، بقــدرة غير كـافية ، على طـريق خطأ ، نحـو هدف قـد لا يـوجـد (ويلرزهوف ، فشل محاولة لنزع الصفة الأسـطورية ، بيكيت سلسلة آراء القـرن العشرين ، ص ١٠٧) ، يستدرّان الرحمة ، والنبرة ، في الأقل في كتاباته المبكرة ، هي نبرة هازلة ، ولا نقصد بذلك الكـوميديـا المبتذلـة . فالمهزلة كوسيلة تحتوي الحزن البشـري جميعاً تتيـح لنا التعاطف مع مهرّجي بيكيت حتى عندما يكونون منفصلين عنا . في كثير من أعمـال بيكيت تفيد النبـرة اكثر من المعنى ، وهذا الدفء هو الذي ينكر على الفيلسوف الما ورا طبيعي الكلمة الأخيرة ويلطف العبثية .

جينيه

لا شيء يصوّر فرنسيّة الموقف أكثـر من حقيقة ان الرئيس الفرنسي أوريول ، بناء على توسّط من جان كوكتو و جان ـ پول سارتر .قام في سنة ١٩٤٨ ، بمنح عفو عام عن جميع جرائم جينيه ، لأن الجرم الذي قد حكم به في ذلك الحين كان قد صدر عن شخص آخر ولأن انتاجه الادبي ـ « انتاج شاعر عظيم جداً » ـ قد حرّره من الشرّ والاجرام الذي كان يسم حياته الأولى ، هذا اللص الغلماني النغل بدأ ، في السجن ، كتابة سلسلة من قصائد النثر أو الروايات : سيّدة الـزهور (١٩٤٤ ، ولكن تـاريخهـا يـرجـع الى سجن

فريزن ، ١٩٤٢) ، معجزة الوردة (١٩٤٥) ، مواكب جنائزية (١٩٤٧) ، خصومة في مدينة بريست (١٩٤٧) ، مذكرات اللص (١٩٤٨ ؟) - وجميعها توجد في ترجمة انگليزية بقلم برنارد فريچتمان باستثناء خصومة في مدينة بريست التي ترجمها گريگوري ستريتم ، إن هذه التواريخ لا يوثق بها تماماً ، لأن جينيه كان يعاني صعوبات في النشر ، ليس لأنه كان في السجن ، بل كذلك لأنه كان يميل الى ما يدعوه المجتمع غالباً بالاسلوب البذيء . في عام ١٩٤٧ كتب جينيه أولى مسرحياته بعنوان ترقُّب الموت ، وهي تصور التوتّرات التي يحس بها ثلاثة رجال في زنزانة يسيطر عليهم من بعيد حضور زنجي قاتل يُدعى شنوبول / كرة الثلج / ، وقد الحق هذهبمسرحية الوصيفتان (مثلت في الاصل عام ١٩٤٦) ، ثم الشرفة (١٩٥٧) ، و السود (١٩٥٩) ، و الاستار (١٩٦١ . يختتم جون رسل تيلر معلوماته عن جينيه في قاموس بنگوين المسرحي بقوله : بالرغم من أن جينيه يدّعيه مسرح اللامعقول الى جانب مسرح القسوة لكن جينيه أساسا «أصيل يختلط طريقه الوحيد غير المتوقع خلال الدرامه الفرنسية الحديثة » .

من المؤكد أن حكم إيسلن ، في الفصل الرابع ، هو حكم مؤقت أكثر من المألوف حول هذا الاخير في سلسلة

طويله من الشعراء الملاعين وهي سلسلة تبدأ من ڤيون وتستمر خلال ده ساد و ڤيرلين و رامبو ، يتناول إيسلن صورة من مذكرات اللص عن رجل عالق في قاعة مرايا ، (عالق وسط انعكاسات صُورِه المتفرقة ، يحاول ان يجد طريقة للاتصال مع الآخرين الذين يجدهم حوله ولكن تحول دونه بشدة حواجز الزجاج ((إيسلن ، ص ١٩٥) . مثل هذه الصورة تشمل وتجمع العزلة ، والاخفاق في التوصل ، وتشتيت الخبرة ، والموقف الوجودي ، في تأثير المرايا .
ويمكن رؤ ية هذه الطريقة في الوصيفتان المشهد غرفة نوم أنيقة حيث نجد سيدة ترتدي ملابسها وتقوم على خدمتها وصيفة تدعى باسم كلير ، السيدة متعالية جداً والوصيفة ذليلة جداً ـ ولكن رنّة ساعة المنبّه تفكك المشهد فنعلم ان كلتا المرأتين وصيفة ، وان التي تدعي كلير هي في الواقع سولانج بينما يكون كلير اسم السيدة ، لقد تسببت الوصيفتان لتوّهما في القاء القبض على عشيق سيدتهما بارسال رسالة من دون توقيع الى الشرطة ، وعندما يدق جرس الهاتف معلناً إطلاق سراح العشيق تدرك الوصيفتان ان كيدهما سينكشف فتقرران تسميم السيدة . وعندما تصل هذه تقدمان لها شايا مسموما ، ولكنها اذ تكون على وشك تناوله تلاحظ أن سمّاعة الهاتف منزوعة من مكانها ، وفي وسط الاضطراب تتسرب اخبار اطلاق سراح عشيقتها فتغادر المكان . ثم تبقى الوصيفتان وحدهما لاستئناف لعبة

التخفي ، وتصر كلير ان يقدم لها الشاي (لانها تلعب دور السيدة) ، فتشربه لتثبت شجاعتها ـ لقد أخفقت سولانج في مناسبة سابقة في تسميم سيدتها .

ترتبط هاتان الفتاتان برباط الحب ـ الكره الكائن في كونهما صورة مرآة لبعضهما ، ولكن مرايا جينيه اكثر تعقيداً من ذلك ، لأنه يريد ان يقوم بدور المرأتين رجلان .

تمرّد جينيه ، اذن مسألة طقسية ـ هي مسألة تحقيق الرغبة ، وهو فعل في غاية العبثية ، لانه يعكس لا جدواه بالذات . ولكن جينيه بتحوله نحو المسرح افلت من حلم اليقظة الذي كان ياخذ بتلابيب رواياته . تقوم مسرحياته على الخيال المغرق والاحلام ، وتعالج عقم الافراد في فخاخ المجتمع ، وهم يحاولون ايجاد معنى عن طرائق الاسطورة والطقوس ، ولكنهممحكومون بالفشل ، لان الناس ، كما يشير الثائرون في الشرفة ، عندما يحطمون أسطورة ، يتوجّب خلق واحدة غيرها تضارعها في الزيف ، ولكن الخيال المغرق على المسرح قاسٍ ومقلق ، لان الجمهور يوجد بشكل جماعي وليس كافراد منعزلين . يجد إيسلن في مسرحيات جينيه حقيقة نفسية ، واحتجاجا اجتماعياً ، وسمات دراما العبث ـ كالتخلي عن الشخصية والاثارة في سبيل حالات ذهنية ، والتقليل في قيمة اللغة كوسيلة في التواصل ، ورفض الهدف الوعظي وموضوع التغريب ،

والعزلة والبحث عن معنى (إيسلن ، ص ٢٢٨) ، . ولكن جينيه ليس من السهل تحديده ، حتى عندما يحاول هذا التحديد جان ـ پول سارتر في دراسته الفذّة القديس جينيه : ممثلا وشهيداً (١٩٥٢) ، يُعنى سارتر بـأن يجد في جينيه مثال الانسان الوجودي الذي ، في موقف بعينه ، يختار عن وعيٍ ذاته ويسوق النتائج . ومع ذلك نرى سارتر لا يجد جينيه عبثياً ، واذ لا يعود بوسع الاذهان الصادقة ان تكون حساسة تجاه اي شيء سوى العبثية ، يؤثر غيرها يقينا عميقاً بان الحياة يجب ان تكون ذات معنى : « فكلما زادت فظاعة مواقفهم شدّدوا من قبضاتهم . وكلما غدا العالم عبثياً هذا اليوم اشتدت الحاجة للصمود حتى الغد . غدا ينبثق الفجر ، الظلمة الحالية ضمان تلك الحقيقة . جينيه واحد من اولئك » (القديس جينيه ، ص ٤٩) ، وفي موضع آخر من دراسته ، يعود سارتر الى هذا الفرق ، فيضيف اكتشاف العبثية عند كامي ولكنُه يشير الى وقوف جينيه على القطب المعاكس .

« ان كان جينيه مشدوها بمسيرة العالم ، فما ذلك الا لأن الاحداث تبدو له ذات معنى » (القديس جينيه ، ص ٢٥٥) .

وعلى فرض أن [جينيه يكشف عن طرائق وموضوعات تستدعي هذه التسمية ، فمن الصحيح كذلك ان الواقع لديه

يطل بين فترة واخرى ليقدم « نمطا من التجربه المسرحيه اكثر تقليدية بالاضافة الى التحدّي الرائد » (ثودي، جان جينيه ، ص ٤٩) .

ثم إن مثل هذه التسمية تعتّم على المغزى السياسي عند جينيه (تُعنى آخر مسرحيتين بـالمشاكـل العنصريـة والمظالم الفرنسية في الجزائر)، وهو ما قصَّر المخرجون في توكيده بتشجيع من مواقف جينيه ذاته . يقول فيليب ثودي بحق ان كون جينيـه عنيد التشاؤم في المسـائل السياسية يجب الا يمنعنا ان نرى في مسرحياته كيف يتحرك المجتمع (ص، ١٩٥) ، هذا النوع من الوصف يتوسع فيه ر.ن. كو في دراسته رؤية جان جينيه (١٩٦٨) ، دراسة كو معقدة ، فلسفية ، وبالنسبة اليّ أقل اقناعا في هذه المرة من كتاباته عن إيونيسكو و بيكيت ، فهو يرى ان مفهوم جينيه عن الاصوات المستقلة في الاشياء يضعه في مصاف كامي و إيونيسكو وأصحاب « الپاتافيزيقا » ، ويُلقي به في نقيضات الموقف العبثي ، ولكن جينيه يصل تلك المنزلة بتطوير مبادئه الاولى بالذات . فلا يكاد يوجد ما يدل على مؤثرات عبثية في الروايات او حتى في الأعمال الدرامية حتى نصل الأستار ، ولكن بعض الصفحات في مذكرات اللص التي تطوّر هذه الرؤية « تعد من الوثائق المهمة في أي تاريخ للّامعقول »(كو ص ١١٤) . بقدر ما يوجد في

الوصيفتان و **السود** من أساليب حلبة اللهو ودور الموسيقى والغناء مما نرى عند إيونيسكو وغيره من الدراميين الروّاد ، يجوز عدّ المسرحيتين من أدب اللامعقول، ولكن مثل هذا الرأي ينطوي على تناقض ، لأن جينيه غير معنيّ بانكار مغزى التجربة البشرية ، بل بمحاولة اكتشاف أبعاد جديدة من المعنى فيها (كو ، ص ٢١٣) . قد يُظهر العالم الدنس ذاته مجانيّاً وعالم التأمل لا يسبر غوره ، ولكن حيث يلتقي العالمان يخلق الشعر ، وفي درامه جينيه نجد تصادما بين درامه تنظر الى الاشياء اليومية من الخارج ودرامه تجتهد ان تخلق وهما كاملا (وهكذا تفقد الاتصال بالعالم الدنس الذي تقوم عليه) :

الاول عالم العبث ، المجاني ، حيث المعجزات غير ممكنة ، والثاني عالم المعجزة الحق ، مجال الملائكة ، ربما ، ولكن ليس مجال الشعراء ، وبين الاثنين . . . تقع مملكة المعجزة الزائفة . . (كو ص ١٢٤) .

وعند استغوار هذه الثنائية يخلص كو الى القول إن رؤ ية الحياة « مأساة طقسية تخلق رمزيتها معنى أسمى للموت ، فتنقذ الوجود من العبثية ، هو ما يسري في كل صفحة كتبها جينيه » (كو، ص ٢١٨) .

من حيث التركيز ، يبدو انالمسرحيتين المبكرّتين قد

استلهمتا مثال سارتر في جلسة مغلقة ، ولكن المسرحيات المتأخرة تقترب من أسلوب الملحمة عند بريخت ، وهي مسرحيات ملتزمة ، ويبدو في الواقع ان جينيه قد اصبح ملتزماً بالرغم منه ، لان ما يفعله يتعارض مع ما يفعله الجمهور. يجرّد جينيه أبطاله من سياق اجتماعي ليظهرهم شخصيات سلبية ، لا تعنى الا بنوع من المطلق الفائق ، ولكن الجمهور يعيدهم الى حيث أتوا ويفسرهم شخصيات إيجابية او ضحايا في اطار اجتماعي او سياسي ، لان البطل السلبي قد يصبح ايجابياً في سياق اجتماعي وهذا ما يكاد المسرح يقدمه حتماً . وهكذا تتكون المعضلة عند جينيه انه اذ يرفض خلق مسرح اجتماعي ، فهو يولد تمرُّداً سلبيا يجب ان يفسّر على انه اجتماعي (كو، ص ٢٥٦) . ويرى كو لذلك ، ان المسرحيات الثلاث الأخيرة تحيل « مسرح القسوة » عند آرتو (الذي جاءه جينيه متأخراً ولكنه ، إذ آنس تطابقاً ، تبنّى مبادىء ، آرتو بشكل رجوعي) و « مسرح الاثارة » عند بريخت الى « مسرح كراهية » بالغ الاقلاق .

مهما تكن الطريقة التي فعل فيها تأثير آرتو ، فان اثرها ملموس بشدة ،الى درجة أن بروستاين يرى في درامه جينيه التطبيق الوحيد لافكار آرتو ،وهو يعتقد أن آرتو كان سيجد إيونيسكو مفرطاً في الطيش و بيكيت مفرطاً في

العدمية ، في عوز للصفة المدوِّخة التي كان آرتو يتطلبها في المسرح (مسرح التمـرّد ص ٢٧٧) ، وكذلـك چارلـز ماروڤتز ، « انتقام جان جينيـه » مختارات أونكـور ص ١٧٧ ـ٨) ، عنـد جينيه يجـد بورستـاين هذه الصفـة المدِّوخة ، وربما كان ذلك ما يعنيه جوزف ماكماهون عندما يصف جمهور مسرح يجد أنه قد دعي لحضور «قداس أسود »بدل المعروف من شعائر البراءة التي تعرضها ايحاءات المسرح عادة، فيشعرون بشيء من الاضطراب اذ يدركون بان ذلك التجديف قد نُظِّم لانهم ارادوا ان يساهموا فيه على أية حال (جي . هـ ماكماهون . خيال جان جينيه ، ييل، ١٩٦٣، ص ١٣٣) .

٨

حدود

قد يكون أول الحدود ، وأقلّها أهمية ، الصفة المحدّدة لاصطلاح «اللامعقول» ، الذي سبقت الاشـارة اليه في اعتراض برونكو على الاصطلاح إزاء تسمية مثل « مدرسة باريس » . وإصراره على تسمية الرواد يأتي من تعذّر شمول بعض الدراميين الملحوظين تحت مظلة في سعة « اللامعقول » : فانتاج گيلديرود (١٩١٨ - ٣٧ ،) ، اذ يمكن القول انه بعد ذلك التاريخ لم ينتج شيئاً ملحوظاً أو بيچيت (الذي تغرق أعماله في السريالية الى درجة لا تسمح بأخراجها بل بطبعها حسب) أقل أهمية من انتاج شيهاديه الذي جاء بعدهما ، ويتميز عالمه الدرامي بعجب وبراءة تناقض عالم بيكيت أو ايونيسـكو ، إذ يوحي بأن الحياة اكثر من مظهر ، وانها قد تكون بالنسبة للجميع ، كما بالنسبة لابطاله ، بحثاً دائباً ، رغم يأسه ، عن الحقيقة ، والبراءة ، والشباب ، والمثل الاعلى (برونكو ، الروّاد ،

ص ١٩٦) . من الواضح ان ٰمثل هذا الدرامي لا يمكن تسميته باللامعقول ، ولكنه يشترك مع اولئك الدراميين من أصحاب اللامعقول في عزم على مهاجمة المذهب الطبيعي والواقعي في المسرح ، مستخدما نوعاً من المناظر من المسرح اللاأدبي . عند الاثنين يحلّ استخدام الاشياء الملموسة محل الكلمات كوسيلة للتواصل تؤدي الى نوع جديد من الدرامه ، حيث لا يكون بمقدور الكوميديا أو المأساة بلوغ الشفافية المرّة المنشودة ، ويكون من باب الاعتباط عمل درامه اللامعقول عما يجري في المسرح المعاصر ، حيث تجتهد الاساليب الشائعة في إعادة الحياة اليه وانقاذه من الركود الذي فرضته عليه اكثر من ستين سنة من المذهب الطبيعي ومسرحيات الدراسة .

ولكننا عند هذه النقطة نتذكر من الحدود ما هو اكثر حسماً في هذا النوع من الثورة ، يوجد في تضاعيف درامه اللامعقول ذاتها ، ويجد خير أمثلته عند آداموف . كان تجاوز آداموف في المناقشة السابقة أمراً مقصوداً . ففي الفصل الثاني من **مسرح اللامعقول** يبدأ إيسلن مناقشته بعبارة صريحة مؤداها ان الكاتب الذي انتج بعضاً من أقوى المسرحيات في ذلك المسرح يعود الان فيرفض جميع الاعمال التي قد تصنف تحت ذلك العنوان . يقدم آداموف مثلاً طريفاً عن درامي كان في أربعينات هذا القرن لا يمكن

اقناعه باستعمال اسماء حقيقة في مسرحياته ، ويعود في الستينات ليؤلف درامه تاريخية كاملة عن كومّونة پاريس عام ١٩٧١ .

ولد آداموف في روسيا ، وتلقى العلم في سويسرا والمانيا ، وجاء الى پاريس عام ١٩٢٤ وهو في السادسة عشرة فبدأ في كتابة الشعر السريالي . في حقبة الثلاثينات انسحب من عالم الادب ودخل في ما يشبه الازمة الروحية التي يصفها في الاعتراف التي نشر المقطع الاول منها عام ١٩٣٨ ، تلك السنة المهمة . يقول ايسلن انها تعبير رائع عن القلق الماوراطبيعي الذي يشكل الاساس في الادب الوجودي ومسرح اللامعقول (إيسلن ، ص ٨٩) . وقبل ان يكتب مسرحيته الاولى بزمن طويل توفر آداموف على دراسة فلسفة العبث . وقد تغيّر هذا ، لأن آداموف ، مثل كامي و سارتر ، عاش في فرنسا خلال الحرب العالمية الثانية ، فاصبح عام ١٩٤٦ يقدم مساندة شخصية للحزب الشيوعي . وفي حدود عام ١٩٤٥ كتب مسرحيته الاولى بعنوان المعارضة الساخرة يتقصد فيها تجنّب المسائل الحساسة مثل الحبكة ، ورسم الشخصيات ، واللغة ، فقدم مسرح الاشارة . وتستمر مشاكل التوصيل تنتابه بالهواجس في مسرحيته الثاني الغزو التي كتبها بعد الاولى بقليل ، ولكن في الاستاذ تاران (١٩٥١) ـ وهي حلم منقول

حرفياً ـ يبدأ بالتحرك باتجاه عالم اكثر واقعية فيجمع في شخصية واحدة مواقف ايجابية وسلبية . وإذ يجهر تاران بفضله كمواطن وعالم ، يكشف عن زيف دعاواه ، ولكن ليس من الواضح بحال ان كانت المسرحية تريد فضح محتال ، او إظهار انسان بريء تجابهه مؤامرة فظيعة من الظروف التي دُبِّرت لتحطم دعاواه (إيسلن، ص ١٠٦). تبلغ هذه الحركة باتجاه الخارج ذروتها في **كرة المنضدة** ، وهي مسرحية عن الحياة ولا جدوى الجهد البشري : « ولكن إذ تكون المعارضة الساخرة محض توكيد بأنك مهما فعلت فانك في النهاية ستموت ، تنبري **كرة المنضدة** لتقديم حجج قوية متماسكة لمساندة تلك الفرضية ـ وهي تظهر كذلك كم من الجهد البشري يغدو تافهاً ولماذا (إيسلن ، ص ١١٠) .

بحلول عام ١٩٥٥ كان آداموف يعمل على **پاولو پاولي** ، وفيها يعالج « سبب » الحرب العالمية الاولى ويبدأ في التخلي عن اساليب اللامعقول ليتفرغ للمسرح الملحمي على طريقة بريخت . وبعد أن حرّر نفسه من هواجسه ، انطلق يجرب نماذج من خارج حدود خبرته . ويأسف إيسلن لضياع « الجنون العذب ، قوة العُصاب الغاشمة التي أضفت على مسرحياته المبكرة قوتها الشعرية الجاذبة » (إيسلن ، ص ١١٧) ، ولكن بوسعنا القول إن آداموف ،

حتى في المسرحيات المبكرة ، نادراً ما كان يشغل عواطفنا ، دون عقولنا .

يحظى هذا التحول بقبول تاينن ، في الاقل ، الذي يرى انه يضع الاسبقيات في مكانها الصحيح : فهو (آداموف) قد تبنى الماركسية ، لا ليجعل الناس متساوين في السعادة ، بل ليتيح لهم التأمل في حالتهم على قدم المساواة :

« عندما يتم التغلب على العقبات المادية ، عندما لا يعود الانسان قادراً على خداع نفسه حول طبيعة شقائه ، عندها سيظهر قلق أكثر شدة ، واكثر فائدة ، لانه قد تخلص من كل ما يمكن ان يعيق تحقيقه » (تاينن يتحدث عن المسرح ، ص ١٩١) . ولكن من الانصاف ان نضيف انه ان كان على دراما اللامعقول ان تنتظر هذه الظروف ، فثمة احتمال ضئيل انها ستكتب . وربما كان تاينن يعلم ذلك . ان تحول آداموف أقل غرابة مما لو لم يحدث . ففي حديث عن الوجودية كمصدر للدراما ، يقول گروسفوگل أنها عند النظرة الاولى تبدو وكأنها تقدم مجالا يُبَشِّر بالتطور ، وذلك في تركيزها على الاختيار يمثله بطل « غير مرتبط بالحق ولا بالخير ، ولكنه يولد الاثنين معاً - اذ يوازي الخير اسمى انطلاق للحرية » (گروسفوگل ، ص ١٢٦) .

تنطوي العبثية في الواقع كما رأينا على عناصر زوالها :

فالطبيعة المتطرفة لثورتها (وهي اكثر تطرفا من حركات توريه سبقتها ، مثل حركة إبسن وستر ندبرگ) تحتّم عليها أن تكون إما انتهاء الى اين أو انتهاء من أين / بالعبارة اللاتينية/ . يقول روبرت كوريگان اذا كان البطل المثار بشكل منطقي والحبكة المتقنة مما يعطي معنى - زائفاً ، وهمياً ، مشتتاً - للفعل الذي يوجد - وحيداً وعبثياً - ويفرغه من أهميته الاساسية التي هي العبثية وحسب ، فان مثل تلك العبثية لا تناسب شمولية الادب ، رواية كان أم درامه . جعل الموقف مصدراً لدرامه اللامعقول أمر مثير ، لان الموقف الدرامي جوهر المسرح ، ولكنه كذلك يقيد بشكل خطير ، وليس من باب الصدف ان تكون اكثر الاعمال في درامه اللامعقول تقع في فصل واحد (كوريگان ، مقدمة « المسرح في القرن العشرين ») .

كما أنها لا يمكن أن تكون مسألة أسلوب وحسب ، لان الاسلوب يناسب الموضوع ، وكما رأينا في مناقشة الروايتين الغثيان و الغريب ، تحمل كل من الروايتين مسحة من الحسمية في تضاعيفها . أوصاف العبثية يجب أن تقود ، اذا شئنا تجنّب التكرار ، الى الاسئلة : كيف ، لماذا ، من أين ؟ آداموف يهجر ذلك بالمرة ، مسرحيات جينيه تتطاول مع نمو الالتزام ، إيونيسكو يسير نحو درامه اكثر انسانية ؛ وحده بيكيت (كما قد نتوقع) يسير منطقياً

نحو الصمت الذي قد يكون في النهاية صمتاً وحسب . ثم انه في مجال المسرح قد يكون من الضروري وجود نوع من الحبكة . الغموض في القصيدة شيء مختلف (فنحن قد نحتفظ بالقصيدة ونعيد قراءتها) ، ولكن زيارة واحدة للمسرح يجب ان تبقى معنا شيئاً نحتفظ به . وباختصار ، ان مسرح «اللاشيء» ، اذا أريد له ان يتطور ، يجب ان يسير نحو « شيء » ، ولتكن التقاليد والموضوعات فنية او سياسية او اجتماعية او دينية .

وثمة واحد آخر من الحدود المحتملة أشير اليه عند اطلاق تسمية « مدرسة پاريس » على هؤلاء الدراميين الكبار ، وكان القصد التوكيد على ان جماعة من المغتربين ربطوا اقامتهم بتلك المدينة وشكلوا أول موجة من أصحاب درامه اللامعقول كان عليهم ان يجدوا حلولاً بأنفسهم - وكانت تلك الحلول في حالات عدة تتخذ شكل تحالف قلق مع الحزب الشيوعي . وثمة سؤال باقٍ : اي أثر كان لتلك الحركة ، وما مدى عالمية ذلك الأثر؟ يذكر إيسلن ما ينوف على سبعة عشر مما يعد من الاشباه والانصار ، بعضهم في المانيا (حيث لقي اللامعقول هوى بعد الحرب العالمية الثانية) ، وبعضهم وراء الستار الحديدي (قد تعكس ميول إيسلن بالذات) ، واثنان في إنگلترا ، يذكران غالباً في نفس الجملة ، هما هارولد پنتر و ن.ف. سمپسن .

في الفصل الذي عقده عن پنتر ، يتساءل جون رسل تيلر أين يجب أن يوضع هارولد پنتر ؛ ويكون الجواب انه يجب ان يوضع بمفرده (الغضب وما بعده الفصل السابع ، وهو دراسة ممتازة عن مسرحيات پنتر) .
من المعروف ان پنتر قد سجل إعجابه بأعمال بيكيت (الروايات بخاصة ، دون المسرحيات) ، ومسرحياته تظهر مسحة بارزة من اللامعقول ، ولكن الملاحظ أن تيلر يقدر على الحديث عنها بشكل مقبول دون ذكر هذه الناحية : تقوم الوجودية على شعور فردي ، لذلك نجد حتى في » مدرسة پاريس استجابات واسعة التفاوت . ثم إن المهاد الفلسفي الذي يكون طبيعياً بالنسبة للدرامه الفرنسية لا يكون كذلك بالنسبة للمسرح البريطاني . من المؤكد أن پنتر معنيّ بالذات ـ وسؤاله الاساس هو : من أو ما أنا ؟ وهو معنيّ بالتأكيد باخفاقات اللغة في التوصيل ، وبالمخاطر التي تهدد الحياة (الموت في مسرحيته الاولى ، ولكنه يصبح أقل عاطفية بعد ذلك) وبفراغها من المعنى ؛ وهو يستعمل الغرف والاثاث بما يقترب كثيراً من طريقة إيونيسكو .
ولكننا لا نحس مباشرة أن جدران تلك الغرف هي الجدران العبثية عند كامي ـ فهي توحي بالحماية الى جانب الانعزال ؛ والاخفاق في التوصيل لا يصدر عن ضعف قدرة اللغة على ذلك قدر ما يصدر عن عدم رغبة الناس في كشف

انفسهم . وكما يقول جون باوين : « ان عجلات مستر پنتر تدور بالفعل ، وملاحظته قد تكون مرعوبة ولكنها دقيقة . وشخصياته لا تستعمل اللغة لتظهر أن اللغة لا تنجح ؛ بل يستعملونها كغطاء للخوف والوحدة » (« قبول الوهم » ، « القرن العشرون » ، شباط ، ١٩٦١ ، ص ١٦٢) . ولغته في الواقع نسخة دقيقة عن الكلام الطبيعي بكل ما فيه من تردد وتكرار - وهي ، كما يقول إيسلن ، تؤدي محاورة تشبه اللغة المفككة في مسرح اللامعقول . تشبه ، ولكنها مختلفة . اكداس المتاع المهلهل والنفايات في القيّم تشكل صورة صادقة عن مسرح إيونيسكو ، ولكن ، كما يقول ر.ن. كو اذا كانت المسرحية تخفق في التوصيل أول الامر وتبدو الشخصيات الغريبة تافهة ، فعندما يكشف آستن انه قد قضى جزءاً من حياته في مصح عقلي ، عندها لا يبدو اي شيء غريباً (كو ، إيونيسكو ، ص ١١١) . ولكن هذه ليست الحكاية بأكملها . يصف تيلر طريقة پنتر بأنها مذهب طبيعي « منسّق الانغام » وانها أسلوب يستثني الاضطرابات الكونية والاغراق في فظاعات الخيال مما نربطه مع درامه اللامعقول . لا أحد في مسرح پنتر يتحول الى كركدن ، ولكن في الحياة من الوحوش من هو أقل من ذلك . في مسرحياته المبكرة وما أعقبها ، بما في ذلك القيّم كان

پنتر معنيّا بمشكلة التبيّن : هل كان ممكناً تفسير هوية الزنجي الاعمى (في الغرفة) ، أو من هو بالفعل بائع الكبريت (في وجع طفيف) وما الذي سببّ توتر العلاقات بين گولدبرگ و مكان أو بين قاطعيَ الطريق في النادل الابكم ؟ بعد القيّم ، حيث كان الخطر مضحكاً جداً وفظيعاً ، وربما لأن پنتر قد تحوّل الى التلفزيون ، يوسع الكاتب من مجاله ويفتح الطريق للجنس . من المدرسة الليلية حتى العودة نراه يعالج الاحتمالات المتعددة للعلاقات مع امرأة ، عائداً الى مزج الطريف بالوحشي حتى يستنفد هذا المجال كذلك ، فينقلب ، ربما تحت تأثير عمله في الافلام ، الى استخدام المشاهد كتصوير للمواقف العاطفية في السرداب ، والى خلق المشاهد لفظياً في المنظر الطبيعي . وهذا يذكرّنا بانه في البداية وخلال مسيرة عمله كان پنتر شاعر مسرح متميّز . نحن ما نزال نسأل : من أنا ؟ ولكننا لا نضع السؤال في عبارات وجودية بالذات . والواقع ان پنتر يبدو أقل نجاحاً في تلك المسرحيات (مثل وجع طفيف و الاقزام) حيث يكون حضور المادة الوجودية محتملاً جداً ، رغم انها في العودة قد جرى تمثّلها بنجاح بحيث نستطيع تجاوزها دون إضاعة جوهر المسرحية . ويبدو تلخيص إيسلن دقيقاً ، وبخاصة لانه لا يصرّ على مستقبل وجودي امام پنتر ولا يشير اليه : فسيطرته على الحوار ، ودقة ملاحظته ، وأصالته ، وغزارته ،

ورؤ ياه الشعرية ، كل ذلك في الواقع يبرّر الآمال الكبيرة أمام تطوره المقبل (إيسلن ، ص ٢٩٢) .

يشكـل ن.ف. سمپسن مسألـة مختلفة تمـامـاً . وبالرغم من أن ويلوارث يحمل عنه فكرة عالية (لانه من بين جميع الكتّاب البريطانيين يكون شديـد الاقتراب من روحية جاري) ، الا أن من المشكوك فيه امكان اعتباره دراميأً عبثياً . ويشكو جون رسل تيلر أن سمپسن يبدو ضيق الافق بالمقارنة مع إيونيسكو الذي يبدو أنه يقلّده ، بينما نجد كو ، اذ يعترف ان سمپسن يردد صدى من جنون مسرح إيونيسكو ، يقول ان ذلك يتم بدفع ثمن باهظ . ما ليس بمعقول لا يمكن أن يكون جاداً ، وها هي رنّة مدوّيـة تبرهن على ذلـك ؛ وباختصـار نحن أمام إيـونيسكو « مفـرغاً من حشـوتـه » (تيلر ، الغضب ومـا بعده ، ص ٦٤ ، كو ، إيونيسكو ، ص ١١١) . يجـد إيسلن في سمپسن نموذجاً من درامه اللامعقول تقدم تعليقاً اجتماعياً بالغ الأثر ، ولكن الواقع ان بموضوع تلك التعليقات ، الى جانب خصائص اخرى ، يبدو انها تضعه في مصاف اوزبورن و ويسكر ، لا في مصاف بيكيت ، إيونيسكو و پنتر .

بوسع المرء أن يذكـر (ومن الغريب أن إيسلن لا يفعـل) ديڤد كـامپتن ، الذي تقـدم مسرحيتـه النظرة

الجنونية (١٩٥٧) عنواناً فرعياً: «كوميديا تهديد»، لأن كامپتن يمتلك بالفعل وعياً اجتماعياً فيعرّف التهديد الذي يُحسن پنتر بتركه غامضاً (فيصبح بوسع كل فرد من المشاهدين ان يجد للتهديد معنى خاصاً) ـ على انه «القنبلة» ويرى في مسرح اللامعقول سلاحاً ضد ذلك (ينظر تيلر، ص ١٦٥).. ولكن كامپتن لم يستعمل ذلك السلاح كثيراً.

وثمة جيمز سوندرز، الذي أهمل بشكل مؤسف، فمسرحيته في المرة القادمة سأغنّي لك (١٩٦٢) تبيّن تأثير إيونيسكو الى جانب استعمال اللامعقول بشكل خاص، لان المسرحية تثير نقطة حاسمة في الفلسفة الوجودية: اذا كان ميسن موضوع المسرحية قد نسي العالم فعلا وقد نسيه العالم، واذا لم يكن ثمة من يحس بوجوده او بتاريخه، فهل يمكن القول بأي معنى من معاني العبارة أنه يوجد؟ (تيلر، ص ١٨٣).

يلاحظ أن تسمية «اللامعقول» ليس من حاجة فعليّة تستدعيها عند الحديث عن هؤلاء الدراميين. وفي حالة پنتر بالذات، من الافضل ان ينظر اليه كشخص قائم بذاته. الموجة الثالثة تختلف قليلاً، وتبعث على الاكتئاب في كثير من النواحي، لانها تظهر عدداً كبيراً من المسرحيين يقلّدون اللامعقول للمسرح والتلفزيون وحتى للسينما،

بصورة آلية تقريباً . ولكن يجب أن نذكر النجاح الملحوظ المحيّر لمسرحية كالتي كتبها توم ستوپارد بعنوان روزنكرانتز وگلدنسترن في عداد الاموات (١٩٦٧) . هذه المسرحية ، التي كتبها درامي شاب بارع ، قدمت على « المسرح الوطني » (الذي يتزعمه الفنان المسرحي كينيث تاينن ، ذو الآراء المحدّدة عن مسرح اللامعقول) ولم تنل شعبية وحسب بل ان النقاد رحّبوا بها كرائعة من الروائع . ويكاد جون رسل تيلر ان يكون الوحيد الذي عبّر عن الحيرة في الحكم على هذه الدرامه الوجودية ذات الفصول الثلاثة التي تدور حول اثنين من الشخصيات الثانوية في هاملت (وتقوم المسرحية على فهم خاطيء عامد لتنحية القصر لهذين الشخصين) ومرجع الحيرة ان المسرحية تقدم سلسلة من خصائص اللامعقول :

> اذا كانت مسرحيات مثل **حمى القش** ، **المعمار الاكبر** ، **ضجة كثيرة حول لا شيء** هي ما تطلبه عادة من المسرح ، فانك ستجد **روزنكرانتز وگلدنسترن في عداد الاموات** تجربة محيرّة وقد تكون ممتعة . واذا كنت على علم باعمال بيكيت واعمال پنتر المبكّرة ، فضلا عن فوج من صغار التابعين ، فمن المحتمل ان تجد الطريق الذي يسلكه روزنكرانتز و گلدنسترن نحو موت

معفرٌ طريقاً مألوفاً يخلو من المفـاجآت بحيث لا يستحق عناء أمسية بأملها .

(مسرحيات ومسرحيون ، حزيران ، ١٩٦٧ . يشير تيلر الىّ عرض المسرح الوطني لمسرحية ضجة كثيرة حول لا شيء لا الى مسرحية شكسپير بهذا العنوان) .

يبدو أن درامه اللامعقول لم تلق قبولا في اميركا ، ويفسر إيسلن ذلك بقوله ان اميركا ، بعد الحرب العالمية الثـانية ، لم تعـان الشعور بـالخيبة الـذي يميـز الاقـطار الاوروپية : وكان الحلم الاميركي عن الحياة الخيّرة ما يزال قوياً جداً وهذا ما لا يمكن قبوله تماماً : فالادب الاميركي كان لزمن طويل يشكل حواراً خلقياً كانت أصوات التشاؤم فيه لا تقل قوة عن أصوات التفاؤل . ولكن إيسلن يُدخل [آلبي] في مسرح اللامعقول ، ومرة أخرى نجد دراميّاً يشترك في الخصائص ولكنه يعارض التسمية . آلبي نفسه يعتقد أنها تسمية غير محظوظة من حركة انتهى أمرها ، ولكنه يرى مسرح اللامعقول مسرحاً واقعياً يتصل بالحاضر « يواجه حالة الانسان كما هي » ولا يتملّق حاجة الجمهور لتهنئة الذات والتطمين بتقديم « صورة زائفة عن انفسنا لانفسنا » (« أيّ مسرح هو اللامعقول ؟ » المسرح الاميركي الحديث ، سلسلة « آراء القرن العشرين »، ص ١٧٠ ـ ٥) . وهذا نوع من

التفكير يحمل إيسلن على القول ان پنتر كان يحسب نفسه دوماً واقعياً اكثر صرامة ممن يدعون بالواقعيين الاجتماعيين ، لانهم يخففون من المشكلة بافتراض وجود حل ، ويركّزون الاهتمام على مسائل عرضية او يبالغون في اهميتها بينما لا يلمسون المسائل الاساسية في الوجود ـ الوحدة ، سرّ الكون والموت (إيسلن ، ص ۲۹۱) .

لقد أظهر آلبي نفسه عبثياً بعض الوقت ، كما يقول رچارد دوبري ، انتقائيا في استخدام الاساليب وغير ثابت الا على التشاؤم الذي يقف وراء مسرحياته جميعاً . **قصة حديقة الحيوان** هزيلة ، ولكن **موت بيسي سمث** قطعة من الواقعية ، رغم انها تتناول الخيبة ، وفي **من يخشى ڤرجينيا وولف ؟** يتبنّى آلبي تقاليد المسرح الطبيعي (« دراميّو اليوم » ، المسرح الاميركي ، ستراتفورد ١٠ ، ص ٢٠٩ ـ ٢٤) . ليس لدى آلبي ما يحمله على الشعور انه يعيش في عالم عبثي ـ وفي الواقع يكون الكثير من نقده موجّها ضد مظالم يمكن ازالتها ، وقد أظهر ، في **من يخشى ڤرجينيا وولف ؟** رغبة تكادتكون عاطفيه لقلب الامور نحو السبيل الصحيح . ويبقى السؤال عن مدى فائدة التسمية ؛ فاذا كانت ، كما يخشى آلبي ، تشجع « اللاتفكير » فمن الافضل ان نتابل آلبي على أنه آلبي وليس على انه درامي عبثي .

المرشح الاميركي الآخر ، آرثر كوبيت ، كتب « أوه بابا ، مسكين بابا ، ماما علّقتك في الخزانة وأشعر جداً زعلانة » وهو ما يزال طالباً في هارفرد وهو موقف في فصل واحد تفتخه الدرامي . يعتقد إيسلن ان تحت المعارضة الساخرة يكمن اهتمام أصيل (وهو ما ظهر منذ ذلك الحين في « هنود » ، ١٩٦٨) ولكن قد يكون من الاكثر دقة القول بأن كوبيت ، مثل ستوپارد ، كان يسخر من تقاليد درامه « الرواد » في مسرحية مضحكة وغير مقلقة ولو قليلاً ـ وهذا ما يفسر شعبيتها (ينظر ويلوراث ، ص ٢٩١) . ومن مشاكل الدرامه أن بوسع الجمهور أن يقلّص أي مسرحي ليناسب حجم الجمهور بالذات :

٩

اعتراضات

.. حدود العبثية ، اذن ، الى حد كبير حتمية .. فاذ يحدّد الوضعية كل فنّان ، عليه أن يطوّر استجابة للوعي ، وإذ يفعل ذلك عدد من الفنانين تكون هذه الفكرة قد غاصت في التاريخ . السير المعتاد يكون باتجاه النقد الاجتماعي لانه ، كما ادرك سارتر ، يكون الانسان الوجودي في موقف - ونحن ندعوه عادة المجتمع . واذا كان الدافع الفلسفي يضعف مع الزمن ، فقد يصحّ القول ان السبب أنه فرنسي بشكل متميّز وإنه ، كالخمر الجيد ، يفسد بالانتقال . فاذا كانت هذه الامور مما يحدد الفن العبثي عملياً ، فهل يسع المرء تقديم اعتراضات على العبثية بشكلها هذا ؟ لقد رأينا ما يفضله تاسنن ، وهو مشروع تماماً ، ويشاركه الأن فيه آداموف و سارتر مع آخرين : لذلك يكون من المناسب التركيز على ازالة مشاكل قد تقدم حلاً ، لكي نتفرغ الى المشاكل الكبرى التي قد لا يمكن حلها . ويبدو التفريق اكثر

وضوحاً في النظرية مما هو في الواقع غالباً . أمامنا العديد من التسميات والانماط بحيث يغدو من الصعب الشعور أنها مفيدة . هل العبثية مفيدة ؟ في هذه المرحلة لا نسأل ان كانت صحيحة، بل إن كانت مفيدة إن ديڤيد توتاييڤ ، في مقالة بعنوان « مسرح اللامعقول . . الى أي حد لا معقول ؟ » ، بعد ان يسأل الى اي مدى يقدر أن يسير (كرسي يمثّل امام كراسٍ اخرى في قاعة خالية ؟) يشكو ان اللامعقول ليس اكثر من فورة رومانسية اخرى تأتي في زمن تكون فيه اذهان الناس مشروخة جداً . واذ حطم آينشتاين و بلانك و بوهر الأفكار المستقرة عن السببية ، فان الدرامه تجاهلت الاحداث . لقد تطلّب الامر ثورة روسية لدفع الدرامه نحو الواقعية ، كما تطلّب هيروشيما ـ ذلك التخلي عن العقل ـ لجلب مسرح اللامعقول الى المقدمة وإظهار ان الانسان ومصيره ليسا سوى عملية من الانماط دائمة التغير دونما هدف . من الناحية الفنية ، مثل هذا المسرح لم يترك سوى اثر قليل او معدوم في استخدام المكان في المسرح ، كما اخفق في استيعاب اعمال الرسامين والنحاتين الى جانب مكتشفات العلم ، وهكذا ، اذ يتطلع الانسان الى مستقبله في النجوم ، فان مسرح اللامعقول يقدم لجمهوره حكايات على طريقة گران گنيول[1] ، (گامبت ، العدد الثاني ، لندن (من دون تاريخ) ، ص ٦٨ ـ ٧٠) .

لقد اوضح البروفسور كو ان مسرح اللامعقول لم يتجاهل مكتشفات العلم ، وان المسرح ، لاسباب واضحة ، بطيء في تقبل التطورات المعاصرة . وعندما يصفه توتاييف بالرومانسية فانه يعيد صياغة تفضيلات تاينن ولكنه يتهم درامي اللامعقول لا بالاهتمام بالاشياء الخطأ ، بل باساءة استخدام الخيال . الحكايات الخرافية غير المعقولة تكون في نظر توتاييف غير مناسبة .

لان مثل هذا المسرح لا يحمل رسالة واضحة يمكن الاتفاق معها (او الاختلاف) ولا شخصيات يمكن ان نُحب (او نكره) ولانه أحيانا يحاول ان يصدمنا قدر ما تفعل اولى كلمات أوبو ، فانه يثير لدى بعض الناس استجابة أشد عنفاً مما هو الحال لدى تاينن و توتاييف التي تقترب احياناً من المزاج المتعكّر ، فمثلاً جوزف ماكماهون في دراسته عن جينيه ، **خيال جان جينيه** ، يبدو غير متعاطف مع موضوعه بشكل غريب ، ويشكو من المضايقات المتنوعة في مسرح اللامعقول ، ومن فقر الافكار والتكرار الـذي لا ينتهي ، الذي لا يكاد ينقذه الابتكار الدرامي الذي يجيء عرضاً فيحطم ذاته ، وفي ولعه بالتردد يتجاوز القدر الكبير من التصميم الضـروري في عمليـة الحفـاظ على حيـاتـه . (ماكماهون ، ص ٨ ، ٩ ، ١٩٩) ، ولكن ليس من فلسفة كانت تصرّ اكثر من الوجودية على ضرورة اتخاذ القرارات ـ

فالوجود ، بعد كل ما يقال ، ليس غير ذلك . من الممكن ان الكثير من هذا الجدل يصدر عن وجهة نظر مسيحية غير معلنة ، لا بد ان تنطوي على اعتراضات على مجموعة من الأفكار تفترض موت الاله كواحدة من بديهياتها . هذا النوع من الاعتراض لا يوجه ضد الطبيعة المحدَّدة للشكل الفني او ضد مفهومه الاساس ، بل ضد العبثية نفسها ، وذلك ما يعبّر عنه جوزف چياري في كتابه معالم الدرامه المعاصرة (١٩٦٥) .

واول نقطة يثيرها چياري هي ان فكرة العبثية لا يمكن الدفاع عنها في عالم تثبت الارقام ان نصف سكانه يعتقدون بديانة تجعل الحياة ذات نظام وهدف . هذه المناقشة مبعث شك ، إذ تثير السؤال ليس عما تظهره الارقام ، بل عن ماهيّة المعتقد كذلك ، ولكن الواقع ان عدد الناس الذين يشعرون ، ولو بشكل غامض ، ان للحياة معنى هم اكثر ممن سواهم ، رغم ان الفكرة قد توصف عند الكثيرين على انها مثال من اللاتفكير او اليقين الفاسد . ثم يذكر چياري فقرة من كامي (عالم يمكن تفسيره بالتفكير ، مهما كان خاطئاً . . .) ويعلق ، بشيء من القسوة ، ان التفكير الخاطىء لا يفسّر ، بل يربك - وهو يرى ان الجدل العبثي مرتبك . الانسان منفي : منفي من أين ، ومن الذي نفاه ؟ ولكن ذلك يعني الاعتراف بأن كان ثمة إله

او انه موجود ، وباختصار ، ان كان العالم عبثا ، فلأن الانسان يحسبه كذلك وهو الذي جعله كذلك ، في هذا المجال يكون سارتر اكثر حكمة من سواه ، كما يقول چياري ، لأن عبثيته اجتماعية ،، تاريخية ، زمانية ، ليس فيها حلول ولا تسامٍ فوق الوجود المادي ، فالعبثية اذن فكرة نسبية لا مطلقة ، يعتنقها من الناس القليل .

يفرّق چياري بين أنواع شتى من العبثية ـ منها عبثية بيكيت ، وهي مثل عبثية كافكا ، توجد في الخيال وتدرك ان الحالة البشرية من دون إله تواجه الخيبة . ومنها عبثية إيونيسكو و آداموف ، وهي مغرقة في الخيال وتقرر ما تشاء ، حتى سارتر مضطرب : فعلى فرض ان العالم عبث وان على المرء مواجهة الحرية اللاحقة بشعور من المسؤولية الشخصية كامل ، فان ذلك يعني ان الانسان السارتري يختار ان يكون سيزيفوس . هل يسعه اختيار ان يكون اي شيء آخر؟ انه لا يقدر على ذلك حتى يتخلص من العبثية ، وهو أمر ليس بمقدوره لان محض التفكير بمثل هذه الامكانية يكون من باب اليقين الفاسد . عالم بيكيت يخلو من المعنى بسبب غياب گودو ، ولكن عالم إيونيسكو تشويش صرف ، بينما عالم جينيه يعنى بالهوية الفردية ، والنفي الاجتماعي ، وبالمسرح كطقس ، ولكن ليس بالعبثية ابداً . الازعاج الأخير هو ان العالم الحديث

يصرّ على ان الاله ميت ، وبدل ان ينعم بالتحرر يقلق حول ملء الفراغ ، ثم اذا كان الناس لا يستطيعون التواصل ، فما الداعي لمحاولة كتابة المسرحيات ؟ (چياري ، الفصل ١ ، ٣) .

اذا كانت مناقشات چياري (وهي تقدم بشكل كامل ومقنع) ، لا تقنع ، فليس لأن تهمة اليقين الفاسد كانت تتوقعها ، بل لانها ، مثل غثيان سارتر ، تتطلب الموافقة من دون ان تجلبها مرغمة ، فكلتا وجهتي النظر تستهوينا على نفس المستوى وتبدو لنا صحيحة او خاطئة بقدر ما تقدمه من توكيد لخبرتنا الذاتية . يمكن تلخيص ثلاثة اعتراضات محتملة على العبثية :

١ - إنها غير صحيحة قطعاً ، وليس المقصود بذلك ان اعمالها الفنية تفشل في اقناعنا بل ان لدينا قناعة قوية بان العالم ليس عبثاً ، وليس من جواب على هذا ، فهو فعل يقين قدر ما هو ضده ، وتحت هذه الظروف يحتمل ان نعامل مسرحيات اللامعقول مثل غيرها ، مفضلين تلك التي نستقي منها الفضائل كما نفهمها ، وهكذا سوف يحركنا الاشفاق في مسرحية **في انتظار كودو** ، قدر ما يحركنا الاعجاب بالأم شجاعة / مسرحية بريخت / رغم ان المؤلف في كلتا الحالتين قد يحتج بشدة .

٢ ـ لا يمكن للعبثية ان تكون تراثا وظاهرة معاصرة محددة في الوقت ذاته . ونحن لا نشعر بالارتياح اذ يجد إيسلن (وآخرون) العبثية في كل مكان ثم يدّعون لها اهمية خاصة معاصرة ، ولكن ذلك اجراء نقدي يمكن فهمه ، رغم أنه محيّر ، فالادب يتطور : واذ لا يحدث شيء جديد بالمرّة ، فان أجزاء من ذلك التطور تكون اكثر بروزاً من غيرها ، وفي وقت من الاوقات اعطيت اهمية مخيفة لشعور كامن بانعدام المعنى .

٣ ـ بالرغم من وجود قناعة صادقة بالعبثية ، فان المسرحيات والروايات تكتب عنها ، وهذا بحد ذاته يبدو من باب اليقين الفاسد .

يجب ان تبقى اهمية هذه الاعتراضات مفتوحة للنقاش . ولكن الذي يجب الاعتراف به (وهو ما يدّعيه إيسلن في الواقع) هو وجود قدر ملحوظ من الادب يستمد ايحاءه من نظرة وجودية في الحياة . واهداف ذلك الادب اجتماعية جزئياً ، سياسية احياناً ، وقد تكون ما ورا طبيعية ، ولكنها في احسن الاحوال أدبية . فاذا نجحت تلك الاهداف ـ في المسرح او في الدراسة ـ فان بداية تكون قد تحققت ، ومما يساعد هذه الذرائعية فهمٌ متعاطف ، ليس عن قناعة بالضرورة ، لما كان يقصد باصطلاح العبثية .

١٠

كلمة حول الروائيين

غرض هذه الكلمة القصيرة بسيط . كان نجاح كتاب إيسلن سبباً في ارتباطه بالدرامه في اذهان الناس على حساب الرواية النثرية . وكما رأينا ، كانت اولى الاعمال المهمة روايات مثل الغثيان ، و الغريب ، فضلا عن اعمال مالرو و كافكا و دوستويفسكي ، وهكذا بالرغم من تعذر تقديم دراسة شاملة في حقل الرواية النثرية والنقد هنا ، يكون من المفيد تقديم بعض الامثلة .

نشرت دراسة ر. دبليو . ب. ليويس عن الروائيين **القدّيس المغامر** عام ١٩٦٠(اي قبل دراسة إيسلن) ، وفي ذلك الكتاب يدرس المؤلف جماعة من الروائيين الاوروبيين والاميركان اختارهم كمبشرين او ممثلين (وتعود هذه التسمية الى إمرسن ، وتصف كتّاباً يعطون التعبير النهائي عن افكار موجودة لدى غيرهم بشكل كامن او جزئي) . يجد ليويس ان هؤلاء الروائيين جميعاً ، بما فيهم كامي

يقعون تحت مظلة مالرو والعبثية ، وهم أفراد جيل كثير الهوس بالموت (ويشهد على ذلك بداية **الوضع البشري** او **الغريب**)،ولكنهم يستجيبون الى شعور الموت هذا لا بـالالتجاء الى الفن (وهـو الحل الـذي قدّمـه بروست و جويس وجيلهما) ، بل بالتركيز على الحياة بما فيها من موت وعنف مصمّمين على ان ينتزعوا من تلك الحالة مثالاً يعيشون بموجبه . ويكون بلوغ هذا المثال عن طريق بطل من نوع بعينه : القديس المغامر ـ قديس عليه اكثر من مسحة المحتال : فعن طريق لا نقاوتها بالذات ـ سواء بمقاييس الاخلاق المعروفة او بغيرها ـ تبلغ تلك الشخصيات الفذّة ، وهي في الواقع تجسّد ، تلك الثقة بالحياة وتلك الرِّفقة التي تبالغ في توكيدها الرواية المعاصرة . فهم غرباء يساهمون ، وهم منبوذون يدخلون (ليويس ، ص ٣٣) .

باتباع هذا النمط ، الذي يخلق بطلاً ويبلغ قيمة ، ينتقل ليويس من كامي الذي يمثل تمردا فعلياً الى فوكنز شبه الديني وأخيراً گرَيَم گرين ، الذي ما زال عالمه يصوّر الرعب والبَرَم كمـا يصور المجـد . وفي مقدمـة النسخة الفرنسية من **القوة والمجد** يصف مورياك تلك الرواية بانها الجواب على الشعور العام بالعبثية .

يختـار ليويس روائيين من قـوميات شتى مـالرو و كامي من فرنسا ، مورافيا و سيلونه من ايـطاليا ،

فوكنر ، اميركي ، و گرين انگليزي .ويتابع في اعمالهم الظهور التدريجي لبطل غامض ، ولقيمة الرِّفقة مع ملامح دينية كجواب على العبثية . ويظهر نمط مشابه من دراسة إيهاب حسن عن الرواية المعاصرة البراءة المتطرفة (١٩٦١) ، ولكن حسن معنيّ بالروائيين الاميركان بشكل مطلق ، ويقصد بصفة المعاصرة كتابات جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية ، ويرى حسن لو أن أديبا من المريخ نظر الى ما لدينا من رفوف تغص بالروايات المعاصرة لاستنتج ان كوكب الأرض يسير في طريق تدمير الذات،وان العالم الحاضر في حالة تجعل الانسان يعيش تحت خطر الموت الدائم ، وهو لا يستطيع الاستجابة الا بأن يكون متمرداً او ضحية ، فالبطل اذن يجب ان يكون شخصية مضطربة مختلطة ـ خليطاً من القديس والمجرم ـ براءته تقابل بالطبيعة المدمرة في خبرته ، وهو يجد نفسه في موقف وجودي حقاً. يصف حسن في فصله الأول هذا الموقف الوجودي بشيء من التفصيل ، مشيرا ان اميركا واوروبا تشتركان في الخبرة ذاتها وتستجيبان في شكل پروميثيوس و سيزيفوس معاً : الدنمرد الازلي والضحية الازلية (حسن ، ص ٣١ ـ ٢) .

ولكن الروائيين اليوم لم يعودوا معنيّين بالعبثية ، التي يحسبونها مسألةمفروغاً منها ، بل بنتائجها وحسب :

والتلخيص الذي يسوقه حسن يحمل مسحة طبيعية من الوصف التاريخي ، واذا كانت اميركا تشارك اوروبا في تجربتها العبثية فان اميركا قد اضافت اليها تراثها الخاص الذي هو تصادم بين الامل واليأس ، نابع تاريخيا من الأمال الضخمة في المجتمع الاميركي وفشلها في التحقيق . الادب الأميركي يمتلىء بشخصيات فتيّة بريئة تكون مواجهتها مع الخبرة مؤلمة ومهلكة احياناً ، فالانسان الوجودي ، اذن ، وأزمته ، ليس ببعيد جداً عن البطل الذي يوجد في الادب الاميركي .

الصدفة والعبثية تحكمان فعل الانسان ، وهذا ما يدركه البطل ، عارفا ان الواقع هو تسمية اخرى للفوضى . وبالنتيجة ليس ثمة من أنماط مقبولة في الشعور او السلوك ، لذلك تكون الشجاعة الفضيلة الاولى لانها تنطوي على الاكتفاء الذاتي ،واذا كان متمرداً او ضحية فانه على خصام المجتمع ، ودوافعه مشتبكة أبداً ، وادراك الموقف لديه يبقى محدوداً ونسبياً ، وافعاله تسير عبر الخطوط التقليدية المرسومة بين الخير والشر ، ومن اجل التعامل مع ذلك بالقدر الممكن من الموضوعية ، يختار الروائي نمطا بالغ التنظيم ويستند الى الرموز العامة ، وعن طريق مناقشة بالغة التخصص لبعض المؤلفين واعمالهم ، يصل حسن الى نتيجة عامة تقول ان الحل يقع في المفارقة ، وفي تضبيب التفريق الذي يوضع

عادة بين المأساة والكوميديا (حسن ، ص ١١٦ وما بعد) .

يبدو ان اختيارالمفارقة لا مناص منه بسبب الطبيعة المزدوجة لهذا النوع من الكلام . تعني المفارقة الدرامية ، اساسا ، في الدرامه الاغريقية ان الجمهور ، الذي يدرك حقائق المسرحية ، كان يفهم من كلمات الشخصيات غير الواعية بمستقبلها بالذات اكثر مما تنطوي عليه الكلمات في معناها المباشر ، ويشترك البطل المعاصر مع أويديپوس مثلا في جهل الموقف ، الذي يكون لدى الجمهور ، اليقظ للموقف الوجودي ، موقفاً في غاية الوضوح . ولكن المفارقة يمكن ان تسقط في التهمة التي تنتقدها ، وهي لذلك يمكن ان تكون وسيطا بين ما يدعوه حسن «حلم البطل المفرط وبين حزن الفناء البشري» (حسن ، ص ٣٢٩ ـ ٣٠) .

بينما يصوّر حسن الاستجابة الى العبثية عند ثلاثة عشر روائياً ، يختار ديڤيد گالواي اربعة منهم في كتابه **البطل العبثي في الرواية الاميركية** (١٩٦٦)، يقول گالواي (مشيراً الى كامي) ان الرواية شكل مثالي لعرض المواجهة بين القصد والواقع ، ولكن هذا المفهوم كما يوجد في اسطورة سيزيفوس » ، يختلف في الرواية عن طريقة استخدامه في المسرح ، كما يصفه إيسلن ، لأن ظواهر الرواية تقليدياً اكثر واقعية منها في مسرحيات إيونيسكو و بيكيت . ويختلف نقد گالواي في شكل مهم آخر ، لانه

قد اختار عامداً أربعة امثلة (أپدايك ، ستايـرون ، سول بيلو ، وجي ، د. ســالنگـر) ، من مؤرخي الــلامعقـول المتفائلين ، يشتركون في القول إن الانسان يمكنه تأسيس قيم في عالم لا معقول، صفة متفائل لا تجلس بشكل مريح على اسم العبثية ، ولكن گالواي يعتقد ان هؤلاء الكتّاب يشيرون الى طرق خلال الارض اليباب الحديثة ، وهم يفعلون ذلك بقبول العبثية واستغوار النتائج ، ولا تكون مناقشة **أسطورة سيزيفوس** لأن كامي صاحب أثر ، بل لان تلك الدراسة ما تزال تقدم تحليلاً ومصطلحات تناسب محيطنا الحاضر ، بما فيه من رؤ ية العقم الروحي والوحدة التي يشترك فيها هؤلاء الكتّاب الاميركان المعاصرون ، واذ يدركون ان المطالبات بالنظام تجعل الإنسان عبثياً ، فهم ، مثـل كامي ، يـرفضون الآراء التقليـدية كمـا يـرفضـون العدمية ، ويامل بطلهم المتمرد ان يخلق قيما تحلّ محل القيم المفقـودة . ويكون الحـل لديهم صيغـة اخرى من الرِّفقة : الحب :

> يبدأ هؤلاء الابطال جميعا بحثهم برؤ ية عن العوز الواضح في المعنى في الحياة ، وعن كذب المثل واخفاقها ، ولكنهم ينتهون باشارات توكيدية مستقاة بوضوح من ادراكهم لمغزى الحب.

(گالواي ، ص ١٧١)

هذه القيمة تعيدتوكيد الثقة بالكائنات البشرية ، وبهذه الصفة تذهب الى ما وراء العبث . فاذا كان كتّاب مثل بيلو و سالنگر يرون العالم ، كما يراه كامي جدرانا تطبق حول بطل يتلاشى ، فانهم يستنتجون بالرغم من ذلك أن الارادة الفردية والمسؤولية ،والاشارة الخاصة المخلصة ، بوسعها ان تجعل هذا الموقف قائماً ، وهو موقف تسنده المفارقة ، كما يرى گالواي ـ مفارقة ، هي تارة اخرى ، ليست انعكاسا للعدمية ، وبوسعنا ان نفهمهمابصورة أفضل بالاشارة الى العبثية لا أن نفسرها بالعبثية .

وهنا تبرز انطباعات عدّة ، فالرواية اولا ،مثل الدرامه والفلسفة ، تصل الى مستوى الابتذال : الحب واسلوب المفارقة . فمسيرة الروائيين الاميركان المعاصرين تشبه الى درجة ملحوظة مسيرة مالرو مع فارق واحد : انهم غير مضطرين لتفسير العبثية ، بل انهم يقبلونها كواحدة من المسلمات . وهذا لا مناص منه ، فكما في الدرامه ، تكفي رواية او اثنتان من ادب اللامعقول لاستنفادا الموضوع ، ويعود لفنانون اللاحقون ، الذين ينشأون في محيط أدرك تعريف لعبثية ، يسيرون نحو حلول لعالم عديم المعنى ، يُشكّ في ن اغلبها تبدو مثل طفرات يقين[٨] . بالنسبة للنقاد ، كما في لدرامه ، اصبح هذا الاصطلاح نوعا من الاختزال المفيد في تفسير الادب المعاصر ، ويلاحظ غياب الكرب الذي كان

يميز الروايات المبكرة ، لان الكرب والمستويات التافهة لا تتماشى مع بعضها ، بحلول عام ١٩٦٠ كانت العبثية قد بلغت حدود الاربعين من العمر ، والشيء المدهش ان الفترة المركّزة في الدرامه لا تحدث قبل ١٩٥٠ ، ولكن يجب ان نذكر ان المسرح بطيء في الاقتباس لان جمهوره جماعة ، ومن باب المفارقة ان هذا التركيز المتاخر هو الذي ساعد اكثر في دفع العبثية الى البروز ، وانتج أغنى امثلتها، وهذا ما يجعل تخصيص الاصطلاح على يد إيسلن ، في التحليل الأخير ، مسألة صحيحة ومحظوظة .

١١

خاتمة

يختتم جون رسل تيلر ما كتبه عن مادة مسرح اللامعقول في / قاموس المسرح/ بقوله إن ذلك المسرح قد استنفد قوته بحلول عام ١٩٦٢ ، وفي نفس السنة (١٩٦٦) صدّق چارلز ماروفتز على ذلك(« المسرح البريطاني » مجلة تولين للدرامه ، العدد ٣٤، ١٩٦٦ ، ص ٢٠٣ ـ ٦ والمسألة برمّتها مفيدة جداً) ، يجب الا يكون مفاجئاً وصول العبثية الى نهاية : فنحن لا نطيق العيش أبداً في موقف متطرف ، وذلك الامل الشرس الذي اتهم به كامي الفلاسفة هو غريزة أساسية ، غريزة لا تفتقر الى سند عقلاني ، واذ نتجاوز الصدمة ، يعلمنا منطق الاشياء ان الصدمة تدمر نفسها . ولكن اذ نجد ماروفتز يتحدث باستخفاف عن نمط شاع لفترة قصيرة سمّي بمسرح اللامعقول ، ويتحدث عن اللامعقول كمرادف للتافه والمضطرب ، يقول تيلر ان اثار ذلك المسرح كقوة تحرير للمسرح التقليدي مستمرة . ان درامه اللامعقول في

مسيرتها القصيرة قد حررت فعلا ، فمفهوم سارتر عن الحرية التي تقود الى التمرد هي انها تحرير ، مهما كانت النتائج . في عام ١٩٥٤ ، كتب هربرت بلاو يقول إذا كان الغثيان والقلق والخوف والارتعاش من الكلمات الدارجة في درامه اللامعقول ، فان تلك الدرامه كانت تحريرية في الاساس وقد اظهرت المسرحيات ذكاءً ، وجِدَّةً ، وسحراً ـ وهي صفات يفتقر اليها المسرح المعاصر بشكل مؤسف .
(المسرح المستحيل ، ص ٢٥٦ ، ٣٠٧) .

كان الذي حررته تلك المسرحيات طاقة من النوع الذي يصفه ولسن نايت بصفة دايونيسية [١] ، واذا يتظاهر ولسن نايت انه يكتب عن مسرحيات [مغسلة المطبخ] فهو يتجاوز الحدود المصطنعة بين الغضب واللامعقول فيقول ان الادب في زمانا لا يستقي تأثيره الخارق من الاشباح والمردة ، بل من اشياء مادية ومخترعات بشرية :

ان تعقيدات الحضارة المادية ، بما فيها من نقيضة خانقة وعدم كفاية ما ورا طبيعية ، هي التي تخلق لنا الرعب . ففي هذه الايام تكون الاشباح ، او ما يضاهيها من الكائنات الاقل غموضا ، مما يحتمل ان تجلب الانعاش وسلامة العقل . تلك هي النقطة التي وصلنا اليها .

(مجلة انكاونتر ، كانون الاول ، ١٩٦٣ ، مجلد ٢١ ، عدد ٦ ، ص ٤٨ ـ ٥٤) .

لقد فقدت رواية اللامعقول ما فيها من كرب ، واصبحت التسمية مسألة تاريخية . ويمكن في الواقع ان تستخدم باستهزاء كما استخدمت صفة ما وراطبيعي مع نوع من الشعر بعينه . ولكن اطلاق صفة ما وراطبيعية على قصيدة جون دن «انشودة ليلية لعيد القديسة لوسي» هو عمل مفيد ودقيق ؛ وبنفس المعنى تكون في انتظار كودو لا معقولة وليست بتافهة . واذا كان للعبثية من مغزى ءان علينا ان نكتشفه .

هوامش المترجم

(١) اللامعقول ترجمة اصطلاح Absurdبالحرف الكبير ، في الحالة الاسمية ،وهو المفهوم الدرامي المسرحي الروائي الذي يستند الى فلسفة العبث ، او العبثية Absurdity . وعندما يكون الحرف الاول صغيراً فان الكلمة تشير الى الصفة « تافه ، غير معقول » ويكون الاسم « تفاهة ، منافاة العقل » . ولان الكلمة الاولى ، الانكليزية والفرنسية ، تشير الى الفلسفة كما تشير الى الادب الذي يستند اليها ، يصبح من المفيد ترجمتها بشكلين : « لا معقول » ، عند الاشارة الى الادب ؛ « عبث » عند الاشارة الى الفلسفة .

(٢) غياب الاله ، أنسب في نظري من « موت الاله » وهي الترجمة الدقيقة للعبارة الالمانية عند نيتشه في كتابه هكذا تكلم زرادشت .

(٣) اسمى ، صفة من فلسفة السمو transcendentalism وهي فلسفة تعزى الى « كانت » الالماني ، تقول ان ثمة انماطاً من الوجود تسمو على الخبرة المتبذلة ، وان المكان والزمان وصنوف الاحكام تسمو عن متناول الحواس والعالم المادي . وقد ترجمها بعضهم خطأ بكلمة « التسامي » ولكن التسامي sublimation سلوك في علم النفس ، يظهر في « تسامي » الشخص لتحقيق رغبة أعلى في سلم الرغبات تعويضاً عن تحقيق رغبة أدنى .

[١]

(١) التأثير ـ أ هو تأثير « الاغراب » او كما شاع : التغريب Alienation والفعل « أغرب اغراباً » مثل « غرّب تغريباً » أي أمعن في البعد ، وأغْرَبَ الشيء : نحّاه وأبعده » وهو ما يقابل المصطلح الالماني Verfremdung اي « جعل الشيء غريباً ـ بعيداً » .

(٢) التحاس ، ترجمة الاستاذ جبرا (اريك بنتلي ، الحياة في الدرامه ، بيروت ١٩٦٨ ، ص١٦٧) للكلمة الانكليزية empathy التي هي بدورها ترجمة للكلمة الالمانية einfühlung اي التغلغل في الشيء

لغرض تحسسه . وأرى ان هذه الكلمة موفقة لانها تشبه « التماس » وهو فعل المس الذي يأتي من اثنين ، او من جهتين ، كما في الممثل ـ المشاهد ، حيث يحدث التماس .

(٣) جون آردن ، مسرحي بريطاني معاصر ، ولد عام ١٩٣٠ ، وكتب اكثر من عشرين مسرحية ، وقد ترجمتُ الى العربية اربع مسرحيات من اعماله نشرت في مجلدين (سلسلة المسرح العالمي ، وزارة الاعلام ، الكويت ، العدد ٨٠ ، ١٠٢) .

[٢]

(١) الكوميديا ديللارتي ، في تاريخ الدرامه الايطالية ، نوع من الدرامه المرتجلة يمثلها محترفون ، تطورت في القرن السادس عشر عن كوميديا الشخصيات الشعبية التي تستند الى المهزلة ، ويقال ان مخترعها فرانچيسكو كيريا الممثل الاثير لدى البابا ليو العاشر . ادوارد لير فنان انگليزي ورحالة (١٨١٢ ـ ٨٨) ومؤلف « كتاب السخف » عام ١٨٤٦ لتسلية الاطفال لويس كارول هو اسم مستعار اتخذه لتويج چارلز دوجسن (١٨٣٢ ـ ٩٨) الذي كان استاذ الرياضيات في اكسفورد ، ولكنه اشتهر بكتب الاطفال. جاري فنان المسرح الفرنسي (١٨٧٣ ـ ١٩٠٧) شاعر ومسرحي فرنسي ، ترك أثره في السريالية عن طريق مسرح الطليعة . كتب «أوبو ملكا» وهو في الخامسة عشرة ، يعبر فيها عن ثورة ضد المجتمع وتقاليد المسرح .

سترندبرگ (١٨٤٩ ـ ١٩١٢) مسرحي وروائي سويدي من اتباع نيتشه ، اشتهر بمسرحيات ثلاث : الاب ـ الآنسة جوليا ـ الدائنون .

بريخت (١٨٩٨ ـ ١٩٥٦) شاعر ومسرحي الماني ، هرب من المانيا النازية الى اميركا ثم عاد الى برلين الشرقية عام ١٩٤٩ فأسس « جماعة برلين » المسرحية . رامبو (١٨٥٤ ـ ٩١) شاعر فرنسي متشرد ، كتب قصيدة الزورق السكران قبل ان يبلغ السابعةعشرة ، وفي حدود الخامسة والعشرين هجر الادب ، وانقلب الى المغامرات وتجارة السلاح في افريقيا . الدادائية ، نسبة الى [دادا] وهي كلمة اختيرت من القاموس اعتباطا ، وتعني حصان هواية ، وهي حركة فنية ادبية تأسست في

زيوريخ في حدود ١٩١٦ وفي نيويورك في نفس الوقت تقريباً ، ثم تركزت في باريس عام ١٩٢٠ وانتهت بعد عامين . تنزع الدادائية الى التحطيم ونكران العقل والنظام . تريستان تزارا من شخصيات الدادائية (ينظر ترجمة الاستاذ جبرا : ادموند ولسن « قلعة آكسل » ، منشورات وزارة الاعلام ـ بغداد ١٩٧٦ ، رقم ٢٧ ، ص ٢٣٤ وما بعد) .

(٢) يان كوت : « شكسبير معاصرنا » ترجمة الاستاذ جبرا ، صدر عن وزارة الثقافة ـ بغداد ، ١٩٧٩ .

(٣) ڤتكنشتاين ، فيلسوف نمساوي الاصل (١٨٨٩ ـ ١٩٥١) بدأ بالهندسة وانتقل الى الفلسفة تحت تأثير برتراند رسل واصبح استاذ الفلسفة في كمبردج . يرى ان اللغة لا تفيد الا في تصوير حقيقة علمية مقارنة ، والا كانت فائضة عن الحاجة كما في المنطق والرياضيات ، او عبثاً كما في فلسفة ما وراء الطبيعة والحكم بالقيمة .

(٤) پروتيوس ، في الاساطير الاغريقية ، شيخ البحر ، الذي يروغ متخذاً اشكالاً شتى ، فاذا أطبق عليه تنبأ بالمستقبل .

[٣]

(١) The Outsider وقد ترجمه الى العربية أنيس زكي حسن (يوم كان في السنة الاخيرة بدار المعلمين العالية ببغداد) بعنوان « اللامنتمي » ونشرته دار الاداب ، بيروت ١٩٥٨ ، لقد شاعت هذه التسمية شيوع الكتاب في الانگليزية واعيد طبعه بالعربية مرات عدة والكلمة الانگليزية هي ترجمة رواية كامي الفرنسية « الغريب » التي ظهرت عام ١٩٣٩ ثم ظهرت ترجمتها الانگليزية عام ١٩٤٦ ، وبعد ذلك بعشر سنوات ظهر كتاب ولسن يحمل نفس عنوان الترجمة الانگليزية .

(٢) هيرمن هِسّه (١٨٧٧ ـ ١٩٦٢) روائي وشاعر الماني من والدين عملا بالتبشير في الهند . يعنى بعزلة الانسان الروحية ، ترجمت اعماله الى عدد من اللغات الاوروبية ، وحاز جائزة نوبل في الاداب عام ١٩٤٦ .

هنري جيمز (١٨٤٣ ـ ١٩١٦) روائي اميركي عاش مدة طويلة في اوروپا مع جماعة من « المغتربين » الاميركان مثل همنگوي . اشتهر بروايات عدة ، ربما كانت « السفراء » أهمها جميعاً .

(٢) الكونت آكسل ، ينظر ترجمة الاستاذ جبرا ، المذكورة في آخر الهامش ١ من الفصل ٢ .

[٤]

(١) الزامر الارقط ، اشارة الى اسطورة قديمة حول مدينة اصابها وباء الطاعون الذي سببه تكاثر الجرذان ، فجاء زامر ينفخ بمزماره السحري فاجتمعت حوله الجرذان وسار بها جميعاً خارج المدينة ، ساحباً معه الجرذان ، فانقذ المدينة من الوباء . في اوبرا (المزمار السحري) يستخدم « موتزارت » هذه الاسطورة عن مدينة « ممفيس » في عهد رمسيس الاول ، حيث يكون المزمار قوة ضد جميع الشرور ، تنتهي بانتصار الحب على العقبات جميعاً .

(٢) الامبراطورية الثانية ، عهد نابليون الثالث (١٨٥٢ ـ ١٨٧٠) .

[٥]

(*) يقول المؤلف انه مدين بهذا الفصل الى كتاب جون كروكشانك : البير كامي وأدب التمرد .

(١) سفر الحامعة ، في العهد القديم ، يدور حول فكرة رئيسة : « باطل الاباطيل ، الكل باطل . ما الفائدة للانسان مں كل تعبه الذي يتعبه تحت الشمس »

(٢) سويتونيوس ، مؤرخ روماني اشتهر في حدود سنة ١٢٠ م بكتابه « حياة القيصر » .

(٣) الوحدات الثلاث : وحدة الزمان ـ المكان ـ الفعل في الدرامه الاغريقية كما يذكرها ارسطو في « كتاب الشعر » .

[٦]

(١) تايريزياس ، في الاساطير الاغريقية ، نبي من طيبة ، افقدته البصر الالهة أثينا ، أو هيرا ، وعوض عن البصر بقدرة على رؤية المستقبل ، ويقال انه تنبأ بأغلب أحداث الاساطير الاغريقية ، كان له ثديان كامرأة ولكنه كان رجلاً .

(٢) يلاحظ هنا غياب علامات التنقيط المألوفة من نقاط وفواصل وعلامات

استفهام . . . مما يساعد في الايحاء بالخروج على المألوف حتى في أسلوب الكتابة .

[٧]

(١) بوذية زن ، مذهب من البوذية ازدهر في اليابان في القرن الرابع عشر ، وقد بدأ في الهند في اوائل القرن السادس ، ثم انتقل الى الصين ، ويقوم على مذهب متزمت يبالغ في احتقار التفصيلات الماورا طبيعية ، « نرڤانا » كلمة سانسكريتية تفيد « العدم » وهي الهدف الاسمي لدى الانسان المتدين بالبوذية في الخلاص من الوجود الى اللاوجود .

(٢) ينظر هامش ٢ في الفصل ١ اعلاه .

(٣) ديموكريتوس الابديري (؟ - ٤٦٠ . ؟ - ٣٧٠ ق.م.) فيلسوف اغريقي عاش في مدينة « أبديرا » التي اسست في حدود عام ٦٥٠ ق.م. جنوب غرب « تراقيا » واشتهرت بالزراعة . كان ديموكريتوس فيلسوفاً مادياً ، يؤمن بأن العالم مكون من جزئيات لا تقبل القسمة ولا تتحطم ، ولا تدركها الحواس ، وهي الذرات التي تتحرك فتشكل الكون ؛ ولا يمكن اكتشاف الطبيعة الحقة للاشياء الا عن طريق الفكر ، لان المدركات الحسية مضللة .

(٤) الملاسنة ، المغالبة باللسان فصاحة وبلاغه .

(٥) ترد هذه الجملة بعامية فيها لحن وغلط لغوي ، جعلتها هكذا ، وصحيحها « لا تنزل على السلم يا آيفور ، لقد سحبته »

[٩]

(١) گران گنيول ، في مسرح الدمى الفرنسية الشعبية ، حيث تقدم عروض مخيفة .

[١١]

(١) دايونيسية ، نسبة الى دايونيسوس في الاساطير الاغريقية ، ويعرف كذلك باسم باخوس بن زيوس كبير الالهة ، وهو اله خصوبة الطبيعة ، يموت ثم يعود الى الحياة بصفة اله الاعناب والخمر ، ويرتبط اسمه بالابتهاج والاحتفالات بما فيها من غناء ورقص وقصف .

مراجع مختارة

Select Bibliography

In producing this bibliography, as in writing the monograph, I have given preference to works of good quality that are readily available; many of them have large and excellent bibliographies to guide the reader in further reading.

The indispensable work is of course, MARTIN ESSLIN, *The Theatre of the Absurd,* Penguin, revised and enlarged, 1968, with an excellent bibliography, but JOHN RUSSELL TAYLOR'S *Anger and After,* London, 1962, revised 1969, is both comprehensive and useful.

In the particular field of Frnech drama DAVID I. GROSSVOGEL, *The Self-Conscious Stage in Modern French Drama,* New York, 1958, published as *Twentieth Century French Drama,* 1961, prepares the way for Esslin's treatment. Extremely useful, with bibliography and appendices, is JACQUES GUICHARNAUD (with JUNE BECKELMAN), *Modern French Theatre,* New Haven, 1961; also L. C. PRONKO, *Avant-Garde,* University of California Press, 1962, and, because it concerns itself with Protest as well as Absurdity, G. E. WELLWARTH, *The Theater of Protest and Paradox,*

New York, 1964, Useful material can be found in ROGER SHATTUCK, *The Banquet Years*, London, 1959.

RAYMOND WILLIAMS, *Modern Tragedy*, London, 1966, discusses 'tragedy' leading to modern examples including Ionesco, Sartre, Beckett, and Camus; and J. L. STYAN, *The Dark Comedy*, Cambridge, 1962, revised 1968, is a useful history of the development of contemporary tragi-comedy.

I consider the work of ERIC BENTLEY absolutely vital: *The Life of the Drama*, London, 1965, usefully studies the basic terms of drama, and *The Playwright as Thinker*, Cleveland, Ohio, 1946, published in England as *The Modern Theatre: A Study of dramatists and the Drama*, 1948, is immensely rich in illustration and perception, with excellent bibliographical material. The reader may also find his anthology of documents, modestly described as 'a bundle of hints', useful: *The Theory of the Modern Stage*, Penguin, 1968.

COLIN WILSON'S anthology *The Outsider*, London, 1956, is stimulating.

On Malraux, W. M. FROHOCK, *Andrñe Malraux and the Tragic Imagination*, Standford, 1952, is a helpful introduction. On Camus, JOHN CRUISCK-SHANK provides a full treatment of both philosophy and literature in *Albert Camus and the Literature of Revolt*, London, 1959; the novels and the two plays are published by Penguin. The philosophy of Jean-Paul Sartre is lucidly explained by MARY WARNOCK in *The Philosophy of Sartre*, London, 1966, and PHILIP THODY's *Jean-Paul Sartre*, London, 1961, complements this with a discussion of the literature. To these I would add IRIS MURDOCH'S *Sartre*, London, 1953. *Nausea* and the plays are published by Penguin. L. C. PRONKO'S pamphlet *Engène Ionesco*, Columbia

University Press, 1965, is brief and readable, but R. N. COE'S *Ionesco,* Edinburgh, 1961, remains indispensable. R. N. COE'S *Beckett,* Edinburgh 1964, in the same 'Writers and critics Series' could be complemented by F. J. HOFFMAN'S study *Samuel Beckett: The Language of Self,* New York, 1964, and R. N. COE'S *The Vision of Jean Genet,* London, 1968, by the more literary treatment provided by PHILIP THODY in *Jean Genet,* London, 1968. Harold Pinter is considered in ARNOLD P. HINCHLIFFE'S *Harold Pinter,* New York, 1967. A Christian interpretation can be found in J. CHIARI, *Landmarks of Contemporary Drama,* London, 1965. C. W. E. Bigsby's study of *Albee* is welcome, Edinburgh, 1969.

On the novelists the works cited are:

JOHN KILLINGER, *Hemingway and the Dead Gods,* Kentucky, 1960.

R. W. B. LEWIS, *The Picaresque Saint,* London, 1960 – with an excellent chapter on Camus.

IHAB HASSAN, *Radical Innoncence,* Princeton, 1961.

DAVID GALLOWAY, *The absurd Hero in American Fiction,* Austin, Texas, 1966.

The following collections of essays are often helpful:

The Encore Reader, ed. Marowitz, Milne and Hale, London, 1965.

Modern British Dramatists, ed. J. R. Brown, Twentieth Century Views, Englewood Cliffs, N.J., 1968.

Modern American Theatre, ed. A. B. Kernan, Twentieth Century Views, 1967.

Samuel Beckett, ed. Martin Esslin, Twentieth Century Views, 1965.

Theatre in the Twentieth Century, ed. R. W. Corrigan, New York, 1963.

Contemporary Theatre, Stratford-upon-Avon

Studies No. 4, London, 1962.
American Theatre, Stratford-upon-Avon Studies No. 10, London 1967.
Aspects of Drama and the Theatre, Sydney, 1965.
'British Theatre', *Tulane Drama Review*, Vol. II (No. 2) T 34 (Winter, 1966), is a lively survey of ten years in that institution.

١
الخيال وترابط الأفكار

يرتبط الاصطلاحان (التصوّر) و (الخيال) عادة باسم كولردج[١] ، وبخاصة عند التفريق بينهما أو مقابلتهما ببعضهما . ولكن الاصطلاحين ، بالطبع ، كانا رهن الاستعمال قبل عهد كولردج . ولكي نفهم المعاني الدقيقة التي اسبغها عليهمّا ، والتفريق الذي وضعه بينهما ، يجب أن ننظر في تاريخ النظرية النقدية . يعود المصطلحان الى المحاولات المختلفة التي بذلت لتفسير الأثر الفني بالرجوع إلى العمليات العقلية التي ينطوي عليها الخلق الفني ، وعند التطبيق على الأثـر الأدبي ، نربط بينها وبين ما ندعـوه بالانشاء . يقول بعض النقاد إن أوصافاً كهذه حول إنتاج العمل لا تساعدنا في الحكم على قيمته الأدبية ، وإن شئنا وضع قولهم في عبارة فلسفية ، فإن الوصف التكويني لا يتصل بالقيمة . ولكن كولردج كان يرى غير ذلك ، ولكن يجب أن نترك هذه المسألة حتى مناقشة لاحقة .

كثيراً ما يقال إن أرسطو ، وهو أول مفكر عظيم يشغل

نفسه بالنقد الأدبي ، لم يكن معنيّاً بالأسس النفسية في الانشاء . وثمة بعض الحق في هذا ، لأن أرسطو كان يُقبل على الأدب من وجهة نظر امرىء مارس العلوم : مع اهتمام بالشيء الذي أمامه دون اهتمام بالمؤلف . فقد كان ينظر الى المأساة الاغريقية نظرة عالم الحياة إلى كائن عضوي يقبل النمو والاندثار ، ولكنها تُرى في الأساس في أحسن حالات النضج ، عندما كان نموها قد بلغ أوجه واندثارها لم يبدأ بعد . لذلك اختار أن ينظر في مآسي الفترة العظمى في الدرامه الاغريقية ، وفي أعمال كتّاب مثل سوفوكليس ويوريبيديس . فهنا بخاصة توجد طبيعة المأساة الحقّة ، بناؤ ها وما ينتظمها من قواعد . وكان اهتمامه بالمأساة بوصفها نوعاً ، لا بجهد المؤلف أن يعبّر عن نفسه .

ولكن أرسطو قد قدّم حقاً شيئاً من التفسير عن أصل الفن ، إذ بوصفه عالِم حياة ، يقدّم تلك الأوصاف بعبارات علمية . وكان من سبقه من الكتّاب أمثال هوميروس قد ربط الفن بالأساطير ، فالشاعر يتلقى الالهام من ربّة الشعر ، وكونها ابنة الذاكرة مسألة ذات دلالة . وقد كرس هذا القول الاعتقاد ليس بأن الخيال يتغذى بالصور المخزونة في ذاكرة الشاعر حسب ، بل إن الشاعر كذلك يجسّد ذاكرة القبيلة ، ويُبقي البطولات حيّة في قلوب معاصريه وعقولهم ، ويحفظ انجازات الماضي وبلاياه وينقلها جميعاً إلى الأجيال المقبلة . وبعد قرون جاء أفلاطون ليقارن الالهام الشعري

بالمغناطيسية. فكما يربط المغناطيس حلقات الحديد معاً بقوة خفيّة، كذلك ربة الشعر تربط الشاعر بجمهوره بجاذبية غامضة. ولم يكن الشعر عند أفلاطون فنّاً أو صنعة يمكن تعلمها، بل ضرباً من الوجد الالهي. فالشاعر، كما يقول في محاورة آيون «شيء خفيف مجنّح مقدس، لا يأتيه القول حتى يوحى إليه فيغيب صوابه ويزايله عقله» (الترجمة الانكَليزية، بنجامن جاويت).

ولكن العقل العلمي لدى أرسطو لم يكن مقتنعاً بأوصاف تعتمد الأسطورة والاستعارة وتتناول أموراً يعتقد أن بالامكان تفسيرها بعبارات أقرب الى الطبيعة. فالمحاكاة أو التمثيل غريزة عند الانسان. ففي الصغر كان أول تعلمنا عن طريق المحاكاة، ونحن نجد متعة في تلك العملية. فهنا، كما قال في كتاب الشعر، مصدر الفن وتفسير سبب متعتنا في خلق الأعمال الفنية وتأمّلها.

رغم أن أرسطو قد خطا خطوة عظيمة إلى أمام، فإنه لم يفعل سوى القليل في سبيل زيادة فهمنا للأسس النفسية في الانشاء الشعري. وكان على هذا النوع من الفهم أن ينتظر حتى بدأ علم النفس ذاته بالتطوّر بشكل مستقل. ولكن ذلك لم يحدث حتى القرن السابع عشر. فعلى امتداد القرون الوسطى كان حديث الشعر تكتنفه البلاغة، أو كان ينظر إليه بوصفه نوعاً أدنى من المنطق، ولم يُعط غير القليل

من الاهتمام للمسائل النفسية حول نشوئه . ولكن إذا كان أرسطو قد طبع التفكير القروسطي حول الموضوع ، فإن آراء عصر الانبعاث كانت تستند الى أفلاطون ، أو إلى محاولة للمزاوجة بين الأرسطية والأفلاطونية ذات الطابع المسيحي . ولا يختلف إلا قليلاً عن أفلاطون وصف الخيال الشهير عند شكسپير في مسرحية حلم ليلة صيف ، إذ يضع الشاعر في مصاف المجنون والعاشق (أليس العشق نوعاً من الجنون ؟) :

المجنون ، والعاشق ، والشاعر ،
يمتلئون جميعاً بالخيال ، . . .

فعين الشاعر ، إذ تدور في هياج جميل ،
تنقّل الطرف من السماء إلى الأرض ، ومن الأرض
الى السماء
وإذ يجسّم الخيال
أطياف الأشياء المجهولة ، يحيلها قلم الشاعر
الى أشكال ، ويعطي اللاشيء الهوائي
مسكناً في الجوار واسماً .

(٥/١)

لقد ذهب الاليزابيثيون/ النصف الثاني من القرن السادس عشر/ أبعد من أفلاطون في اعتقادهم أن الشعر

يفتح باباً للحقيقة أبعد من حدود العقل ، وكان ذلك نتاج أفلاطونية محدثة[٢] مسيحية ترى في الخيال صفة الهية ، ووسيلة لرأب الصدع بين السماء وعالم الطبيعة الذي تسبب فيه السقوط /من الجنّة/ . ويعبر (بيكن)[٣] عن هذا المعتقد بشكل بارع في تقدم المعرفة حيث يقول إن الشعر

كان يُعتقد دوماً أنه على شيء من المشاركة مع الألوهية ، لأنه يرفع الذهن ويقيمه باخضاع ظواهر الأشياء لرغبات الذهن ، في حين أن العقل يقيّد الذهن ويحنيه نحو طبيعة الأشياء .

(الكتاب الثاني)

يقدم (سر فيليپ سدني)[٤] في دفاع عن الشعر النظرية الأدبية الاليزابيثية في أكمل وصف وأحسنه تمثيلاً . ففي ذلك الكتاب يحاول سدني التنسيق بين أرسطو وأفلاطون . فهو يقول إن الشعر فن المحاكاة ، لأن ذلك ما يعنيه أرسطو بكلمته / الاغريقية / التي تعني التمثيل أو التشبيه أو التصوير ، وبصيغة الاستعارة ، صورة ناطقة ، بهذا الهدف : أن تُعلّم وتسِرّ ،

ولكنه يتحدث بنبرة أفلاطونية محدثة أكثر وضوحاً عندما يقابل عالم الفن بعالم الطبيعة . فهو يقول أن ليس غير الشاعر:

. . . . الذي ترفعه قوة ابتكاره بالذات ، بقادر على النمو فعلاً نحو طبيعة أخرى ، بجعل الأشياء أفضل مما تقدمها الطبيعة ، أو انه يأتي بجديد فيكوّن أشياء لم تكن في الطبيعة من قبل . . . فالطبيعة لم تقدّم الأرض بساطاً وهّاجاً كما فعل شعراء عديدون ، . . . فعالم الطبيعة نحاس ، والشعراء لا يقدمون سوى الذهب .

ولم يحدث ما يقلق هذا الدمج بين الفلسفة الاغريقية والعقيدة المسيحية حتى حلول القرن السابع عشر وظهور (توماس هوبز)[٥] . فقد كان هوبز أكثر من غيره من الفلاسفة أول من أعطى توجيهاً نفسياً لتطور النظرية الأدبية . فقد طوّر مفهوماً عن العقل البشري بقي سائداً في التفكير الانكليزي أكثر من قرن من الزمان . وكان هوبز تجريبياً متزمتاً يعتقد بأن معرفتنا برمتها تأتي من الخبرة الحسية . وهو يقول في الفصل الافتتاحي من كتابه الأشهر **ليڤاياثان** (١٦٥١) أن «ليس من مفهوم في عقل الانسان إلا ويأتي أول الأمر ، كلياً ، أو على أجزاء ، عن طريق تولّده في أعضاء الحس» . فالأشياء التي ندركها تقع على أعضاء الحس لدينا وتنتج صوراً في الذهن ، وتبقى هذه الصور مخزونة في الذاكرة عندما لا يغدو للأشياء ذاتها وجود . وفي موضع يدعو (هوبز) الذاكرة محض (حس متضائل) (**ليڤاياثان** ، ١/٢) . ومن مخزن الصور هذا يتطور التقويم والتصوّر (أو الخيال لأن هوبز لا يفرق بين

الاثنين) . وهو يتوسع في وصف الخيال الشعري هذا في فقرة شهيرة من الرد على داڤنانت (١٦٥٠) :

الزمن والتعليم مما يولّد الخبرة ، والخبرة تولّد الذاكرة ، والذاكرة تولّد التقويم والتصور ، والتقويم يولّد القوة والهيكل ، والتصور يولّد محسّنات القصيدة . ولم تكن أساطير الأولين عبثاً إذ جعلوا الذاكرة أمّ ربّات الشعر . لأن الذاكرة عالم (ولو في غير الواقع ، ولكنها كما لو كانت في مرآة) تنشغل فيه قدرة التقويم ، تلك الأخت الأقسى ، في تمحيص جاد متزمّت لأجزاء الطبيعة جميعاً ، فتسجل في حروف نظامها ، وأسبابها ، وفوائدها ، واختلافاتها ، وأشباهها ، فإذا ما دعت حاجة للقيام بأي عمل فني ، وجدت قدرة التصور موادها أمامها جاهزة للاستعمال .

(مقالات نقدية من القرن السابع عشر)
تحرير جي . ي . سپنگارن (أكسفورد ، ١٩٠٨) ، ٢/ص٥٦

وهو يقول لنا في ليڤاياثان ان التصور هو القدرة التي تتبين الأشباه في حين يميّز الحكم الاختلافات . ومن الاثنين «يكون التصور بغير مساعدة الحكم غير معدود من الفضائل : ولكن . . . الحكم . . . مطلوب لذاته ، بغير مساعدة

التصور» (١/٨) . وهو يقول في الواقع :

> بغير ثبات أو توجّه نحو هدف بعينه ، يكون التصور العظيم نوعاً من الجنون ، ومن يوجد لديهم ، إذ يدخلون في نقاش ، لا يلبثون أن يشذّوا عن غرضهم لو طرأ على أفكارهم أي طارىء .
>
> (١/٨)

بوسع المرء أن يرى أن التصور أو الخيال عند هوبز يجب أن يكون تحت سيطرة الحكم . والتصور قدرة تساعد الكاتب أن يضع أفكاره في عبارات جديدة ومقنعة ، ولكنها ليست في حد ذاتها قدرة عقلية . وعندما تكونِ تحت سيطرة الحكم وتوجيهه تغدو أداة بالغة القوة في تحريك قلوب الناس وعقولهم .

> فكلما كان تصور المرء يسير في مسالك الفلسفة الحقة ينتج آثاراً بالغة الروعة لمصلحة الجنس البشري . وكل ما هو جميل ومنيع في البناء ، أو عجيب في المكائن وآلات الحركة ، وكل ما يفيده أصحاب التجارة من مراقبة السموات ، ووصف الأرض ، وشؤون الزمان ، والاقلاع في البحر ، وكل ما يميز مدنيّة أوربا عن بربرية وحوش أميركا إن هو إلا من صنع التصور ولكنه يهتدي بمفهومات الفلسفة الحقة .

ثم إن فيلسوف الأخلاق إذ يخفق في حمل الناس على أن يحيوا حياة الفضيلة لأن تعليمه يوغل في التجريد ، ومفهوماته توغل في التزمت ، يكون في وسع الشاعر أن يجد جمهوراً أكثر استعداداً لما يقدمه من أمثلة ملموسة عن جمال القداسة . ويستطرد (هوبز) فيقول :

إذ تخفق هذه المفهومات ، كما أخفقت في مبدأ [أي تعليم] الفضيلة الخلقية ، يأخذ المهندس ، أي التصور ، على عاتقه القيام بدور الفلاسفة .
(الرد على دافنانت ، الطبعة المذكورة ، ٢ ، ص ٥٩ ـ ٦٠)

من الواضح أن هوبز يرى الخيال في خدمة هدف بلاغي لا منطقي ، فوظيفته أن يُلبس الفكرة لغة جذابة ، ولكن لا مكان له في الجدل المنطقي حصراً .

في التمثيل والنصح وجميع ضروب البحث الدقيق عن الحقيقة ينهض الحكم بالعبء جميعاً ، غير أن الفهم أحياناً تعوزه الاستنارة بشبيه مناسب ، وهنا يكون للتصور دور كبير . ولكن الاستعارات تُستثنى تماماً في هذا المجال . فلكونها تتعامل بالخداع صراحة ، يكون من الحماقة عينها استخدامها في النصح أو الحجاج .

(ليفاياثان ، ١/٨)

هذا الشرح الذي يقدمه هوبز عن دور الخيال يجمع نظرية عصر الانبعاث الموروثة مع مقترب نفسي جديد . فهو يتبع كتّاب عصر الانبعاث في عد الخيال في خدمة الفيلسوف والأخلاقي ، فوظيفته تقديم رداء جذاب للحكمة والفضيلة التي يفسرون . في هذا المجال يكون هوبز تقليدياً . ولكنه يلجُ أرضاً جديدة في الوصف النفسي الذي يقدمه عن العمليات العقلية التي ينطوي عليها الانشاء . فلم يعد الخيال نوعاً من الجنون أو الوجد ، رغم أنه في الأحلام والخيالات المغرقة يقترب من ذلك . فهو في الأساس من أشكال الذاكرة، ولكنها ذاكرة محررة بعض التحرير من قيود التجربة الفعلية . إذ يقدر الخيال أن يستحوذ على خزين الصور الحسية المكدسة في الذاكرة ، وعندما يكون محكوماً بهدف فني ، يقدر أن يرابط بينها في أنماط جديدة مبهجة . وهو لا يقدر بالطبع أن يبتكر شيئاً جديداً تماماً ، لأن مادته جميعاً تأتي من خبرة حسية ، ولكنه يستطيع السمو فوق قيود الواقع التاريخي . ويرى هوبز ، مثل أرسطو ، أن الشاعر أرفع من المؤرخ مقاماً ، ولكنه ليس أرفع من الفيلسوف .

كان درايدن[٦] من اتباع هوبز في النظرية السياسية ، وكذلك في تفسير الانشاء الشعري الذي أشاعه على نطاق واسع . وكان هوبز ، كما رأينا ، يكاد يماثل بين الذاكرة والخيال . فهو يقول في ليڤاياثان إن «الخيال والذاكرة شيء واحد ، يختلفان في التسمية لأسباب مختلفة» (٢/١) .

وعملية الانشاء تنطوي على تقليب الصور المخزونة في الذاكرة ، كما يقلّب المرء بطاقات في نظام حفظ الملفات ، أو ، بعبارة هوبز بالذات «كما يكنس المرء غرفة بحثاً عن جوهرة ، أو كما يطوف كلب في حقل حتى يجد أثراً يقتفيه ، أو كما يستعرض المرء حروف الهجاء ليشرع في قافية» (المصدر المذكور ، ١/٣) . وفي مقدمة السنة العجيبة يستعمل درايدن صورة الكلب عينها إذ يقول :

قدرة الخيال لدى الكاتب . . . مثل كلب نشيط ، يذرع الأبعاد في حقل الذاكرة ، حتى يجد الموضع الذي كان في إثره .

(مقالات ، تحرير دبليو . پ . كير ، أكسفورد ، ١٩٠٠ ، ١/ص ١٤)

ويتضح أن تفسير الانشاء الشعري عند درايدن هو في الأساس ما نجده عند هوبز ، لأنه يقول :

لذلك يكون من أول النِّعم في خيال الشاعر الابتكارُ الحقّ ، أو إيجاد الفكرة ، وثانيها التصور أو التنويع الذي يستنبط او يشكل تلك الفكرة كما يمثلها الحكم بما يناسب الموضوع ، وثالثها فن القول ، أو فن إظهار تلك الفكرة وتزويقها ، بعد أن تم إيجادها والتنويع فيها ، بكلمات ذات مغزى ، مناسبة رنانة : فحيوية الخيال تبدو في

الابتكار ، والخصوبة في التصور ، والدقة في التعبير .
(المصدر نفسه ، ص ١٥)

ولم يمض وصف العقل عند هوبز من دون تحدٍّ ، ولكن قبل أن نتناول منتقديه علينا أن نبدأ باستعراض من توسَّع في ذلك الوصف وطوّر فيه . فمن بين أولئك المفكرين من كان ذا أثر كبير في القرن الثامن عشر ، ممن وضع أسس النظرية الجمالية التي غدت مقبولة بوجه عام في تلك الفترة . فهناك أولاً «جون لوك» الذي قدّم في «طريق الأفكار الجديد» إطاراً يفسر طريقة عمل العقل البشري . فقد كان «لوك» تجريبياً مثل هوبز ، أي أنه يؤمن بأن معرفتنا جميعاً تأتي عن طريق التجربة (باستثناء وجود الله ، وهو ما يعتقد بإمكان تبيانه ، وباستثناء معرفتنا بالذوات الأخرى وهي مسألة حدس مباشر) . ففي مقالة في الفهم البشري (١٦٩٠) يشبّه لوك العقل البشري بصفحة ورق بيضاء يترك فيها العالم الخارجي انطباعات ، وفي مرحلة الادراك الأولى يكون العقل سالباً ويتم التوصل الى المعرفة بربط الأفكار الموجودة في العقل مع الاحساس . وهو يتبع هوبز في القول بوجود قوّتين في العقل ، واحدة ترى التشابهات بين الأفكار ، وأخرى تميز الفروق بينها . فما يدعوه بكلمة «الفطنة » في هذه الفقرة من المقالة تشبه الى حد كبير ما يقصده هوبز بكلمة «الخيال» .

فالفطنة توجد بخاصة في تجميع الأفكار ووضعها معاً

في خفة وتنوّع ، حيثما يوجد تشابه أو تجانس ، فتصنع منها صوراً بهيجة ورؤى مقبولة في التصور ، والحكم على النقيض من ذلك ، يوجد في الناحية الأخرى ، حيث يفصل الأفكار بعناية ، واحدة عن واحدة ، حيثما يوجد من الاختلاف أقلُّه ، لكي لا يقود التشابه الى الشطط .

(١١/٢)

ولكن موقفه من الكتابة الخيالية كان أشد تزمتاً وحرصاً من موقف هوبز ، فإذ كان هوبز طوال حياته معنياً بالأدب ويعدّ الكثير من الشعراء بين أصدقائه ، كان (لوك) ينظر الى الفنون بشيء من الريبة. وإذ تجد الفطنة والتصور مجالاً أرحب مما تجده الحقيقة القاسية والمعرفة الحقة في هذا العالم ، فليس من السهل النظر الى مجازي القول والتضمين في اللغة على أنها من المثالب أو سوء القصد . واعترف أننا في الكلام الذي نطلب فيه اللذة والمتعة من دون المعرفة والفائدة ، تكون هذه المحسّنات المستعارة مما لا يجوز احتسابه من العيوب . ومع ذلك . . . علينا أن ندرك أن فن البلاغة جميعاً . . . وكل ما ابتكرته الفصاحة من استعمال الكلام مجازاً وصنعة ، إن هو إلا للايحاء بأفكار مغلوطة ، ولتحريك العواطف ، حتى تقود الرأي الى الشطط .

(١٠/٣)

ثم إن (لوك) قد طوّر نظرية حول «ترابط الأفكار» هي الأخرى تتناول بالغمز ما كتبه هوبز عن الخيال . وقد نحت (لوك) هذا المصطلح بالذات عندما أضاف فصلاً عن الموضوع الى الطبعة الرابعة من المقالة عام ١٧٠٠ ، ولكن ظاهرة استدعاء الفكرة فكرة أخرى في الوعي مسألة كانت معروفة منذ أيام أرسطو . ولكن هوبز هو الذي ربط المسألة بالعملية الخيالية . فقدرة التصور على ربط الصور المتشابهة تتوسع بالترابط عن طريق التماس ، وهي العادة العقلية التي توجد لدينا جميعاً ، إذ تقدر الصورة على استدعاء صورة أخرى سبق أن كانت مرتبطة بها . فرائحة الخزامى التي نشمها الآن تستدعي صورة الكوخ الذي قضينا فيه العطلة ، لأن الخزامى كانت تنمو في الحديقة حول ذلك الكوخ . هذا الترابط الطليق ، كما كان هوبز يعرف جيداً ، يمكن أن يكون ميزة في الأحلام أكثر منه في الفن . وهو يرى أنه في حاجة الى سيطرة الحكم ، لذلك كان يعلق أهمية على السببيّة بوصفها عنصراً آخر في الترابط . فالذاكـرة غالباً ما تربط بين الحدث وسببه أو نتيجته ، وهذا ما يبلغ صفة الاحتمال المرغوبة في العمل الأدبي . وهنا تارة أخرى نجد التصور تحت سيطرة الحكم ، لأن مفهوم السببية مسألة منطق لا مسألة بلاغة .

كان (لوك) ينظر الى قدرة العقل على ربط الافكار على أنها خطرة بوجه عام . فقد تترابط الافكار طبيعيا ، أي

بما يناسب درجة الخبرة ، أو منطقيا ، ولكن غالبا ما يعمل الناس علاقات غير معقولة بين الافكار ، وعن طريق الترابطات المتكررة الزائفة يتوصلون الى تكوين عادات من الخطأ والتحامل في تفكيرهم . ان(لوك) نفسه لم يحاول ربط نظريته عن ترابط الافكار مع الخيال مباشرة ، ولكن معالجة الموضوع لديه توحي بوضوح بالمنزلة المتدنية التي أعطيت للشعر . ولكن الاهم من ذلك ما تركته المقالة من أثر عظيم في اشاعة نظرية لوك حول ترابط الافكار بوصفها نظرية نفسية قادت الى تطورات أبعد في الجماليات والنقد الادبي . كان (آديسن) اول ناقد طبق نظرية لوك في النقد اذ نشرمباهج الخيال على صفحات مجلته المتفرج ، فكان انتشارها أكثر من انتشار مقالة لوك نفسه . لقد حول آديسن هذه النظرية من مسألة تهم الفلاسفة المختصين وحدهم الى نمط شاع فأثر في الحساسية العامة في عصره . وقد أدت معالجة آديسن بالشعراء وقرائهم ألا يطلبوا في الشعر محض أفكار واضحة دقيقة ، بل ان يبحثوا عن الترابطات العاطفية التي تثيرها الصور الشعرية . لقد كان من أثر الادب الفرنسي و« الجمعية الملكية»[٧] أن تعاونا على تقريب الشعر من النثر ، واقناع الناس بقبول ما دعاه (توماس سبرات) في تاريخ الجمعية الملكية (١٦٦٧) « طريقة في الكلام قريبة عارية ، طبيعية » . ولكن مقالات آديسن غدت تشجع القراء أن يضفوا

خزينا من الدلالات على الكلمات قدر ما تحمله تلك الكلمات من معان . وليس من حد يقف عنده الخيال وهو يقود عقل القارىء بقدرته على الربط ، اذ يقول أديسن :

. . . فأية اشارة الى ما سبقت لنا رؤ يته غالبا ما تثير مشهدا كاملا من الصور وتوقظ العديد من الافكار التي كانت تغفو في المخيلة ، وقد يكون لرائحة بعينها ، أو لون ، أن تملأ الذهن فجأة بصورة حقول أو جنائن عرفنا فيها تلك الرائحة أو اللون أولا ، وتجلب للعيان انواع الصور جميعا مما كان يحفّ بها يوما . ويتسلم خيالنا الاشارة ، فيقودنا على غير توقع الى مدن ومسارح ، وسهول ومروج .

(المتفرج ، العدد ٤١٧)

رغم ان نظرة آديسن تربط الخيال بالذاكرة ، فانها كانت ذات أثر في تحرير النقد الادبي . ولكن قبل ان نتناول هذا التأثير يجب ان نعرج على التطور الذي حدث في علم النفس الترابطي على يد اثنين آخرين من مفكري القرن الثامن عشر ، هما (ديڤد هارتلي) و(ديڤد هيوم) . كان (هارتلي) من أتباع لوك ، وكان مثل استاذه يؤكد أهمية الاحساس بوصفه مصدر المعرفة ، بما في ذلك مبادؤ نا الاخلاقية ، والاخلاق عند هارتلي نتاج الخبرة ، اذ إنه أنكر آراء الفلاسفة القائلين بأن الافكار الاخلاقية تنشأ بالفطرة .

والاخلاق عند هارتلي تقوم على ترابط الافكار وبخاصة الربط بين الشر والألم ، والخير واللذة . مبدأ اللذة النفسي هذا يقول اننا نتجه نحو حياة الفضيلة لان عمل الخير يعود علينا باللذة ، ولان نوعا مصفّى من ارضاء الذات يكون معين الاخلاق . والجديد في كتابات هارتلي أنه قدّم نظرية الترابط في عبارات فزيولوجية . فقد ظهر كتابه **ملاحظات حول الانسان** عام ١٧٤٩ . وساعدت على انتشار آرائه صيغة مكثفة من هذا الكتاب أخرجها(جوزيف پرستلي) بعنوان **نظرية هارتلي في العقل البشري** . يفسر هارتلي العقل بوصف مادة الوعي على أنها الاحساسات أولا ، ثم تعقبها الافكار البسيطة أو الصور التي هي نسخ عن الاحساسات ، أو هي احساسات تخلّفت بعدما أزيلت أشياء الحس التي أدّت اليها ، وثالثا ، الافكار المعقّدة التي تنتج من ترابط الافكار البسيطة بعضها مع بعض . وهذه تتطابق مع المراحل الثلاث : الاحساس ، والذاكرة ، والفكر . والمبدأ الذي يشتغل العقل بموجبه هو ترابط الافكار بفعل التماس في الزمان والمكان ، والتواتر الذي ترابطت به تلك الافكار في الماضي . يحاول هارتلي اذن تفسير العمليات العقلية لدينا بعبارات من علم الفسلجة/ وظائف الاعضاء/ او من علم الاعصاب . فالاشياء الخارجية تنزل على أعضاء الحس لدينا وتحدث اهتزازات في الجهاز العصبي والدماغ . ان هذه

الاهتزازات تستمر ، حتى عندما لا تعود تلك الاشياء موجودة ، ولو بقوة متضائله ، ويمكن انعاشها عن طريق ترابط الافكار . لا يختلف وصف هارتلي من بعض الوجوه عن النظريات الحديثة التي تشبّه العقل بالحاسبة الالكترونية /الكومپيوتر/ وذاكرتها المخزونة في دوائر كهربائية تشتغل عندما تطلق اليها الاشارة المناسبة .

وربما كان هيوم أقل شعبية من هارتلي ، ولكنه كان مفكرا اكثر تطرفا ، ذهب بالتجريبية الى خاتمة متطرفة فأثار بذلك معارضة (كانْت) الذي قال ان تشكيكيّة هيوم هي التي أيقظته من « تهويماته المذهبية » . في عام ١٧٣٩ نشر هيوم **رسالة في الطبيعة البشرية** ، وفي عام ١٧٤٨ **بحث في الفهم البشري** .

كان (لوك) يرى المعرفة في اطار من العقل يؤثر في مواد التجربة الحسية ، لكنه كان يعتقد كذلك أن أشياء التجربة الحسية تتعلق بعالم خارجي يحكمه قانون السببية . ولكن السببية عند هيوم تنزل الى مرتبة الترابط :

> والذهن اذ ينتقل من فكرة او انطباع عن شيء الى فكرة أو معتقد عن شيء آخر ، لا يكون محكوما بالعقل ، بل بمبادىء بعينها ، تربط الافكار عن تلك الاشياء معا وتوحدها في الخيال .

(رسالة ، الكتاب الاول ، القسم ٤/٣)

وليس الخيال سوى اسم لعملية الترابط هذه حيث تتصل الافكار طبقا لما فيها من شبه او تجاور او تواتر في ترابطها السابق . وتكررُ الافكار عينها على نفس النسق من التلاحق يؤدي بالناس الى حسبان هذه الافكار مرتبطة بشكل عرضي ، ولكن هيوم يرى أن ليس من ضرورة منطقية لمثل هذه العلاقات ، فهي مسألة عادة صرف . وقد أدى به التشكك الى انكار وجود الاشياء المستمر بمعزل عن العقل المدرك ، وكذلك الى انكار الوجود المستمر للذات المدركة . فنحن لا نملك فكرة دائمة عن ذات مستمرة ، بل مجرد سلسلة من الانطباعات المنفصلة دائمة التغير . ونحن في الواقع « لسنا سوى حزمة او مجموعة من المدركات المختلفة » . لقد حذف هيوم هذا القول المتطرف من البحث ، لكن موقفه الفلسفي يتصف بالتشكيك الكبير حول المعرفة البشرية بحيث لا يرى في الخيال اكثر من شكل من أشكال الذاكرة ، يقول عنها « ان الفرق بينها وبين الخيال يكمن في قوتها الاسمى وحيويتها » (رسالة ، الكتاب الاول ، القسم ٣/٥) .

لقد رأينا أن آديسن ، اذ وسع مبدأ الترابط ليشمل العواطف الى جانب الافكار ، قد وضع أساسا لتفسير الفروق في الذوق. فهو يقول، «قد يكون من المفيد في هذا المجال»ان

ننظر كيف يتفق لجماعة من القراء ، يعرفون اللغة نفسها جميعا ، ويعرفون معاني الكلمات التي يقرأون ، ولكنهم مع ذلك يخرجون بمذاق مختلف عن الأوصاف نفسها . فنحن نجد الواحد منهم يتجاوب مع الفقرة ، بينما يمر الآخر بها بشيء من البرود وعدم الاكتراث .

ويكون التفسير ، بالطبع ، ان الفقرة تثير ترابطات شتى لدى قراء مختلفين .

فهذا الاختلاف في الذوق يجب ان يصدر اما عن اكتمال الخيال عند امرىء أكثر منه عند آخر ، أو عن اختلاف الافكار التي يسبغها قراء مختلفون على الكلمات نفسها .

(المتفرج ، العدد ٤١٦)

ولا يرضى آديسن ان يترك الذوق مسألة تفضيل فردي ، بل انه يشتاق الى اقامة مبدأ عام . وهو هنا يعارك مشكلة روّضت سلسلة طويلة من كتّاب القرن الثامن عشر ، ولكن المسألة المهمة في النقاش الراهن توكيده الدور الذي تلعبه المشاعر في استجابتنا الى الصور والدور الذي يلعبه الذوق في أحكامنا الجمالية . وفي كلا المجالين يكون آديسن كاتبا يقف عند بداية حركة في اتجاه الرومانسية . ورغم أهمية ذلك

الامر ، يحدد معالجة الخيال عند آديسن اهتمامه بالتقدير الشعري دون الانشاء الشعري ، كما يحدده قبوله بالترابط مبدأ نفسيا رئيسا . ولو أردنا معارضة متطرفة تجاه النظرة الى الخيال التي سبق تقديمها ، كان علينا ان نطلبها لدى كتّاب ينتمون الى تراث فلسفي يختلف عما لدى هوبز ولوك .

كان في وسع (ملتن) حتى بعد ان أنجز هوبز كتابه ليڤاياثان ، ان يفتتح الفردوس المفقود بابتهال الى الله ، تماما كما يبتهل هوميروس الى ربة الشعر السماوية في بداية ملحمتيه العظيمتين . ولم يكن ذلك مجرد بهرجة أدبية من لدن ملتن ، لانه في الواقع يقول في بداية الكتاب التاسع من قصيدته :

راعيتي السماوية ، التي تتفضل
بزيارتها الليلية من دون تضرّع ،
وتملي عليّ وأنا أهوِّم أو توحي
في يُسر بشعري الذي لم أفكّر فيه من قبل ،

لقد كان يرى ان شعره يأتيه بوحي من روح الله لانه مسيحي ورع . ففي الحكمة في حكومة الكنيسة (١٦٤٢) سبق له ان كتب عن العون الذي يأتيه لا « عن طريق التضرع الى السيدة الذاكرة وبناتها الساحرات ، بل عن طريق الصلاة الورعة الى الروح الازلي الذي يملك ان يُغني بكل قول ومعرفة » . ولكن هوبز في الرد على داڤنانت يرفض بازدراء

مثل هذه الافكار ، وبخاصة عندما تصدر عن شاعر مسيحي .
فهو يقول :

لماذا يظن مسيحي ان من الزينة في شعره تدنيس الاله الحق او الابتهال الى اله زائف ، هو ما لا أتخيل سببا له سوى محاكاة عادة من غير داعٍ ، عادة حمقاء تجعل الانسان ، الذي أُعطي النطق في حكمة من أسس الطبيعة ومن تأمّله بالذات ، يحبّ ان ينطق عن طريق النفخ(٨) مثل مزمار القربة .
(مقالات نقدية من القرن السابع عشر ، ٢ ، ص ١٣٠)

فحصافة هوبز المتشككة وفطنته النفسية تجتمعان مع اسلوبه اللاذع في طرد فكرة تقول ان الله قد يتكلم مع الناس مباشرة ، في اليقظة او في المنام . فهو يقول في ليڤاياثان :

لو أن امرأ ادّعى أمامي أن الله قد كلمه بشكل خارق ومباشرة ، وكنت أشك في قوله ، فانه لا يسعني الادراك بسهولة أي جدل سيطلع به عليّ ، ليرغمني على التصديق . . . فالقول انه قد كلّمه في الحلم لا يزيد على القول انه رأى في الحلم ان الله كلمه .
(٣/ص ٣٢)

كان ملتن أفلاطونيا مسيحيا ، وكانت جماعة من الناس

تحمل عقائد مشابهة هم (أفلاطونيو كمبردج) أول من تصدى لفلسفة هوبز . يصف (گلبرت برنيت مطران سولزبري ، وهو احد المعاصرين ، جماعة كمبردج هذه في صراعها لدحض تعاليم هوبز بقوله :

كان هوبز من أتباع البلاط زمنا طويلا ، وقد كان يُنظر اليه هناك على أنه عالم رياضي ، رغم انه في الواقع لم يكن يعرف الكثير في ذلك المجال ، . . . وقد جاء الى انگلترا في عهد كروموبل ، ونشر كتابا شريرا جدا بعنوان غريب جدا هو ليڤاياثان . . . ويبدو انه كان يعتقد ان الكون هو الله وان الارواح مادية وان الفكر ليس سوى حركة خفيفة لا تدرك . كان يرى ان المصلحة والخوف من الاسس الرئيسة في المجتمع : وكان يضع الاخلاق جميعا في ملاحقة ما فيه ارادتنا الخاصة أو مصلحتنا . . . وهكذا اجتهدت هذه الجماعة في كمبردج ان تفرض مبادىء الدين والاخلاق وتتفحصها على اسس واضحة ، وبطريقة فلسفية .

(برنيت ، تاريخ زمانه ، نشر بعد وفاته ، بين ١٧٢٤-٣٤ ، المجلد ١ ، ص ١٨٦)

كان أفلاطونيو كمبردج يحاربون آراء هوبز على جبهة عريضة تشمل قطاعاتها اللاهوت وما وراء الطبيعة

والاخلاق ونظرية المعرفة . ولكنهم في الاساس كانوا يشتركون جميعا في مخالفة هوبر القول بتقليص الواقع الى مادة وحركة . فقد كتب« رالف كدوورث» (وهو من زعماء الافلاطونيين : وكان رئيس كلية ملتن/ كلية المسيح بجامعة كمبردج) في **النظام العقلي الحق** (١٦٧٨) أن اتباع هوبز لايرون من الاسباب الفلسفية للاشياء سوى المادي والآلي ، وهذا في الواقع يؤدي الى طرد كل سببية عقلية ، وبالتالي الهية ، من العالم ، كما يؤدي الى جعل العالم أجمع لا يزيد على كومة من التراب ، تثار صدفة .

(١/ص ٢١٧)

لقد أحال أتباع هوبز الله الى« متفرج كسول يراقب النتائج المختلفة لحركة الاجسام الاعتباطية الضرورية» . ويبدو أنه لم يبق ثمة مجال لما هو روحي ، فضلا عما هو معجز ، لان كل شيء كان يشتغل بعناد طبقا لقوانين المادة في حالة الحركة . يقول كدوورث :

> لقد صنعوا نوعا من العالم الميت المتخشّب ، كما لو كان تمثالا محفورا ، ليس فيه أبداً ما هو حيوي أو ساحر .

(ص ٢٢١)

لقد عُني كدوورث بخاصة بدحض تفسير هوبز حول طريقة أدراكنا وبلوغنا المعرفة . ففي مواجهة تجريبية هوبز ، استطاع ان يطور فلسفة مثالية ترى العقل أداة خالقة فاعلة في الادراك وليس محض وعاء سالب يستقبل الانطباعات الحسية من العالم الخارجي . ولكي يصور ذلك يتخذ مثالا من ادراكنا مثلثا أبيض . فبموجب نظرية هوبز يكون ادراكنا محض الترابط بين حقائق الحس مثل صفة البياض ، والشكل المثلث وأية خصائص حسية أخرى تكوّن مظهر المثلث . يقول كدوورث ان مثل هذا التفسير يلغي قدرة العقل على ادراك الاشياء بوصفها اشياء . فصفات مثل البياض والثلاثية ليست محض حقائق حسية بعينها ، بل مفهومات ندركها بوصفها خصائص تتصل باشياء أخرى كما تتصل بهذا المثلث الذي ندركه الان . وعند هوبز ليس «البياض» سوى اسم ، ليس له وجود حقيقي ، والحقيقي هو هذه الخصائص . ولكن كدوورث ، من الناحية الاخرى كان أفلاطونيا يعتقد ان مثل هذه الافكار العامة حقيقية يدركها العقل ، وان المعرفة التي تصلنا عن طريق الحواس لا تتجاوز المظاهر . فالعقل في الانسان ليس وليد الخبرة الحسية ، بل هو وليد الفطرة .

لم يكن أفلاطونيو كمبردج من المعنيين بالجماليات بصورة خاصة ، رغم أن قسماً منهم مثل «جون نوريس»

و (هنري مور) كانوا شعراء إلى جانب كونهم فلاسفة . ولكن فلسفتهم كانت تتحدى تفسير العقل عند هوبز ، وتفسير الخيال كذلك . كان (ارل شافتسبري الثالث) أول فيلسوف انكليزي عُني بالجماليات بشكل جاد ، يعدّ نفسه من أتباع حلقة كمبردج رغم أنه كان من تلامذة (لوك) . ورغم إعجاب شافتسبري بمعلّمه القديم كان ينظر إلى تجريبيّته على أنها تدور في فلك هوبز . وقد كان يشعر في الواقع أن تأثير لوك قد يكون خطراً ، إذ بينما كانت الآراء الدينية والسياسية عند هوبز قد جعلته موضع شك ، بل موضع كراهية ، كان لوك شخصية محترمة . وقد عبّر عن ذلك في رسالة كتبها الى شاب كان يرعاه في دراسته في اكسفورد :

بالرغم من تعظيمي له بسبب كتاباته الأخرى . . . وإنني عرفتُه جيداً ، وبوسعي أن أشهد بإخلاصه كمسيحي مفرط الحماس مؤمن ، قد سار لوك على نفس الطريق [مثل هوبز] . . . لقد كان لوك هو الذي سدّد الضربة الناجعة : لأن شخصية هوبز ومبادئه الخانعة بخصوص نظام الحكم هي التي أزالت الخطورة من فلسفته .

(رسائل إلى شاب في الجامعة ، ١٧١٦)

في مقالة في الفهم البشري هاجم لوك فكرة أن العقل

يملك أفكاراً سليقيّة[٩] ، ولكن شافتسبري يرى أن لوك إنما كان ينازل شاخصاً من قش . فالمسألة ليست هل نحن نولد مع أفكار بعينها توجد في العقل ، بل هل نحن مضطرون أثناء تفسير الخبرة لصياغة أفكار لا تصدر بالذات عن الحبرة . ثم يستطرد فيقول إن صفة (سليقية) كلمة لم يُوفّق في اختيارها : فالكلمة المناسبة ، رغم ندرة استعمالها ، هي « مطابِعة » / أي مماثلة في الطبع / إذ ما علاقة ولادة أو نمو هذا الجنين الخارج من الرحم بهذه المسألة ؟ فالقضية لا تدور حول زمن دخول الأفكار ، أو لحظة خروج جسم من آخر : ولكنها تتعلق بتكوين الانسان ، وإن كان ذلك يسمح عاجلاً أم آجلاً (ولا يهم متى) أن تنبع منه فكرة النظام والسيطرة والاله. والاحساس بها بشكل لا يقبل الخطأ ، حتمي ، وضروري .

(المصدر نفسه)

ويرفض شافتسبري مقارنة لوك العقلَ بصَفحة ورق بيضاء ، والاعتقاد بأن المعرفة تصدر عن الخبرة الحسية وحسب . وهو يرى أن العقل خلاق وأن هذه القدرة تأتي من الله الذي خلق الانسان على صورته .

... فالعقل إذ يحبَل من ذاته ، يمكن أن يُعان حسب ... لدى الولادة . وإخصابه من لدن طبيعته بالذات . ولا يمكن له أن يكون قد لقِّح قط من أي

عقلٍ غير ذلك الذي كوّنه في البدء ، الذي هو . . .
مصدر كل جمال عقلي ، كما هو مصدر كل جمال
غيره .

(خصائص ، ٢/ص ١٣٥)

علم نفس الترابط لدى هوبز يتصل عن كثب بتصويره الحقيقة على أنها مادة في حالة حركة . وعند شافتسبري يعكس العقل البشري عالم طبيعة عضوي . وقد قادته أفلاطونيته الى الاعتقاد أن وراء النظام الطبيعي عالماً مثالياً سامياً ، لا يكون هذا العالم بالنسبة إليه سوى تقريب . ولكن المثالي لا يكشف عن نفسه في كيانات محددة ميتة ذات بنية آلية ، بل إنه يتجسّد في أشكال متغيرة عن عالم هو نموّ عضوي ذو حياة . فالفن الذي هو محاكاة الطبيعة أو تمثيلها يجب أن يكون كذلك خلقاً بالمعنى الفعلي ، كما يجب أن يكون الابتكار الشعري عملية خلّاقة . وفي ملاحظاته التي خلفها عن كتابه الذي لم ينشر ، **شخصيات ثانية** ، يوسّع شافتسبري خلافه مع هوبز ولوك ليشمل الجماليات :

لذلك فإن هوبز ولوك والآخرين ما يزالون نفس الانسان ونفس الجنس في الأساس . ـ «الجمال لا شيء » . « الفضيلة لا شيء » . ـ لذلك «المنظور لا شيء » . ـ «الموسيقى لا شيء » . ـ ولكن هذه من الحقائق أعظمها ، وبخاصة الجمال ونظام المشاعر .

فهؤلاء الفلاسفة ومعهم أعداء الذوق الفني يمكن أن يشملهم اسم واحد هو : برابرة .

(شخصيات ثانية ، ص ١٧٨)

عوضاً عن علم نفس الترابط ، يقدم شافتسبري صورة للعقل على شبه العقل الالهي ، صورة خلّاقة في أصالة . وقد يستطيع الفنان العادي أن ينتج عملاً بتجميع شذرات وقطع عن عمله من الذاكرة ، بطريقة يصفها شافتسبري أنها « استخدام عشوائي للفطنة والتصور من غير تمييز » .

ولكن بالنسبة للانسان الذي يستحق عن جدارة وبمعنى دقيق اسم شاعر ، وهو بارع فعلاً ، أو ضليع في مجاله ، قادر على وصف الناس وتصرفاتهم ، ويعطي الفعل شكله الدقيق وأبعاده ، سوف نجده ، إذا لم أكن مخطئاً ، مخلوقاً مختلفاً تماماً . مثل هذا الشاعر هو في الحق صانع ثان ، پروميثيوس فعلي تحت جوپتر(١٠) فمثل ذلك الفنان الأسمى أو الطبيعة الشاملة المبدعة ، يشكل كلاًّ ، واضحاً ومتناسقاً في حدّ ذاته ، مع ما يناسب من خضوع وتبعية في الأجزاء المكوّنة .

(خصائص ١ ، ١٣٥ ـ ٦)

يأخذ شافتسبري عبارة « الطبيعة المبدعة» من كدوورث

الذي استعملها في وصف مبدأ يرى أنه فاعل في عالم الطبيعة . فهذا المبدأ أداة العقل الالهي ، فالعالم لم يخلق بفعل واحد حاسم ، ولكنه يتماسك على الدوام بالحضور الالهي . فالشاعر ، كالله ، لا يخلق عالمه بتجميع آلي للمادة الأولية التي يشتغل عليها ، ولا بختم هذه المادة كما يُختم الشمع بخاتم ، بل بعملية عضوية تشبه عملية الحبَل . فالعنصر الفعال في ذهن الشاعر الذي يشابه «الطبيعة المبدعة» هو روح التكوين في الخيال ، الذي يجسّد فكرة الشاعر في أشكال معقولة ، تماماً كما تكون الخليقة تجسيد فكرة الله .

ورغم أن شافتسبري رفض ترابط الأفكار على أنها تفسير للخيال ، فإنه لم يعوّض عن ذلك بنظرية نفسية مناسبة في التأليف الشعري كما أنه لم يستطع تقبّل نظرية المعرفة عند لوك . ولكن يجب ألا نقلل من أهمية شافتسبري ، إذ انه في ناحيتين بخاصة كان مبشّراً بمفهوم رومانسي في الشعر والخيال الشعري . الأول هو التشابه الذي رسمه بين عقل الله وعقل الشاعر ، والثاني اعتقاده أن الطبيعة ليست آلة بل كائناً عضوياً . وكلا الأمرين ، كما سنرى ، ضروري لفهم كولردج . وثمة مفارقة تاريخية في حقيقة أن كولردج وهو القارىء النهم ، لا يبدو أنه كان على معرفة بكتابات شافتسبري في حين كان شافتسبري يُعدّ في ألمانيا شخصية

مؤثرة عرفه العديد من الكتّاب أمثال ليسّنْك وهردر وكانْت وشيلر[١١] ممن صاروا يعدّون في إنكلترا أنبياء حركة جديدة . ولكن أهميته في انكلترا تضاءلت مع امتداد القرن بفعل بروز فلسفة تجريبية ، حتى ان أتباعه وقعوا تحت تأثير لوك بحيث انهم حاولوا تطويع آرائه الى «طريق الأفكار الجديد » .

إن قصيدة (إيكنسايد)[١٢] الطويلة مباهج الخيال (١٧٤٤) مدينة بوضوح لأعداد مجلة المتفرج التي تحمل العنوان نفسه ، ولكنها تحمل نَفَساً أفلاطونياً يدين قليلاً لأفكار شافتسبري ، ويعترف ايكنسايد بذلك في الهوامش وفي القصيدة نفسها ويضع ايكنسايد الخيال بين الحواس والفهم مثل آديسن والواقع أنه يقول ذلك في بداية خطة قصيدته حيث يذكر :

> ثمة قدرات في الطبيعة البشرية يبدو أنها تتخذ موقفاً وسطاً بين أعضاء الحس وقدرات الادراك المعنوي : وقد أطلق عليها اسم واسع الشمول : قدرات الخيال .

وهذا يردد ما ورد في العدد ٤١١ من المتفرج حيث يصف آديسن «مباهج الخيال» على أنها «ليست غليظة كما هي في الحواس ، ولا ناعمة كما هي في الفهم ». وبعبارة أخرى ، يجد الرجلان أن الأعمال الفنية ملموسة بشكل أقل

من أشياء الحس ، ولكنها مجردة أقل من المفهومات . وفي هذا المجال يسبقان قول كولردج الذي يرى أن الخيال قدرة تأمّل بين الادراك الحسي والفهم. ولو طوّر أحدهما هذه الرؤ ية لتوصَّل إلى نظرية في الخيال بوصفه مصدراً للرموز تجمع صفات الخصوصية والتعميم ، ولكنهما كانا تحت تأثير لوك ، وأكثر اهتماماً بالدور الذي يلعبه الخيال في تقدير قيمة الشعر من الاهتمام بالابتكار الشعري . يشير ايكنسايد في احدى قصائده إلى التوفيق الذي حاول أن يبلغه بين الأفلاطونية وبين ما يعدّه تفسيراً حديثاً للذهن ، رغم أنه في هذا المجال يذكر «بيكن» وليس «لوك» .

أجتهدُ كي أربط الجمال بالحقيقة ،
والموافقة الوقور بالقبول المرح ،
وأحكُمَ رؤ ى أفلاطون
بقوانين «الڤيريولامي»[١٣]

(القصيدة ١٦)

قليل من الكتّاب ، مهما كانوا رومانسيين في مجالات أخرى ، قدروا أن يبلغوا أكثر من هذا التوفيق عند استغوار[١٤] الخيال الشعري . ورغم أن «برك»[١٥] قد وسع في فكرة التقدير الجمالي لتشمل الرفيع والجميل معاً ، فإنه لم يقدر أن يكتب إلا بهذه العبارات حول الخيال :

يمتلك عقل الانسان نوعاً من القدرة الخلاقة الخاصة به ، قد تشاء تمثيل صور الأشياء على النسق والشاكلة التي تسلّمتها بها الحواس ، وقد تربط تلك الصور بطريقة جديدة وحسب نسق مختلف . وتدعى هذه القدرة الخيال ، وإليها يعود كل ما يدعى فطنة أو تصوراً أو ابتكاراً وما الى ذلك .

(في الذوق)

رغم أن برك يدعو الخيال خلاقاً إلا أنه لا يزيد على كونه قدرة تعيد الانتاج أو ذات صفة ترابطية في ما يقدمه لنا من تحليل . وفي مقالة في العبقرية (١٧٧٤) لا يزيد (الكسندر جيرارد) على ذلك عندما يخبرنا أن العبقرية تتصل «بقوة ترابط فذّة» . وهو يقول إن الناس جميعاً يمتلكون قوة الترابط هذه ، ولكن الانسان العبقري يمتلكها بشكل غزير . وحتى هنا ، نجد تحليله مضطراً للرجوع الى استعمال كلمة «سحر» بشكل غامض عندما يحاول تفسير العبقرية ، لأن الانسان العبقري يمتلك من غزارة الترابط ما يجعل الأفكار «تهجم أمام ناظريه وكأن قوة من السحر قد استحضرتها » .

ولكن جاء في آخر القرن شاعر عظيم قاده فهمُه نبوغَه بالذات الى تقويم الخيال بشكل أكثر تطرفاً . كان هذا الشاعر (وليم بليك)(١٦) وقد كان طوال حياته يشن حرباً على الموروث التجريبي أو ما كان يدعوه «فلسفة الحواس

الخمس » . فهو يقول في البشارة الأبدية :

نوافذ الروح الخمس في هذي الحياة
تشتّت السموات من أقصاها الى أقصاها ،
وتؤدي بك الى تصديق كذبةٍ
عندما ترى بالعين لا خلالها .

وهو هنا يقول بالشعر ما سبق أن قاله في رسالتين صغيرتين هما ليس ثمة ديانة طبيعية وجميع الديانات واحدة . ففي الأول من هذين العملين النثريين يتحدى بليك مبدأ لوك القائل إن «الانسان لا يستطيع أن يدرك بطبعه إلا من خلال أعضائه الطبيعية أو الجسدية ».ويقول إن «مدركات الانسان لا تتعلق بأعضاء الادراك ، فهو يدرك أكثر مما يستطيع الحس أن يكتشفه (مهما بلغت حدة ذلك الحس) . . . ولأن رغبة الانسان غير محدودة ، يكون ما يقع في طوقه غير محدود ، وذاته غير محدودة . والذي يرى غير المحدود في الأشياء جميعاً ، يرى الله » . يؤكد بليك قدرة العقل على الذهاب الى ما بعد الخبرة الحسية في تكوين تلك الأفكار والقيم التي تشكل جزءاً من هِبة الانسان الروحية . وفي الرسالة الثانية يصف بليك الشاعر انساناً يتمتع بموهبة خاصة في هذا المجال .

إلى جانب لوك ، يضع بليك نيوتن على أنه عدوّه

الكبير الآخر . لقد أعطى هذان الرجلان الحياة العقلية في القرن الثامن عشر شكلها ، وهما في نظر بليك قد فعلا ذلك بشكل فاجع . لقد بنى لوك نظاماً عقلياً لحياة الذهن الداخلية ، كما بنى نيوتن نظاماً مشابهاً لعالم الطبيعة الخارجي . لقد فسر نيوتن الكون بلغة الرياضيات ، وأسبغ دقة أعظم على شرح الواقع عند هوبز على أنه مادة في حالة حركة . فقد كان الكون ماكنة عظيمة ، خالية من أي لون أو رائحة أو صوت . وقد استطاع لوك أن يفسر أن هذه الخصائص الثانوية لا تعدو عن كونها أنماطاً ذاتية من إدراك المادة في حالة الحركة . وكانت صورة العقل عند لوك صفحة بيضاء تناقض أعمق المعتقدات لدى بليك ، فقد كان الشاعر يرى أن الروح البشرية توجد قبل الولادة وتحمل معها الى هذه الحياة حكمة فطرية من العالم الأرفع الذي خلفته وراءها . وعنده أن عالم الطبيعة انعكاس ورؤ يا عن هذا العالم الآخر ، رمز خارجي مرئي للمعنى الروحي الذي يقبع وراء المظاهر . لقد أحال نيوتن ولوك الكون إلى كونٍ موات ، وكان بليك يرى فيه كون حياة كل ما فيه يحمل مغزى روحياً . وكانت القدرة على تبيّن هذه المغازي وتجسيدها في رؤ ى شعرية بمثابة قدرة الخيال عند بليك .

كانت معتقدات بليك ترسّخها وتمد فيها قراءات واسعة لكنها انتقائية من أعمال الأفلاطونيين المحدثين والقبلانيّين

وأتباع سويدنبرگ[17] . وقد كان من شأن هذه الانتقائية أن جعلت من الصعب على القراء حتى هذا اليوم أن يفهموا بليك . وكان ت . س . أليوت يشير إلى الصفة غير المنتظمة وغير الأكاديمية في فكر بليك عندما قال : «اننا نحمل تجاه فلسفة بليك من الاحترام ما نحمله . . . تجاه قطعة أثاث نادرة من الصناعة اليدوية : فنحن نعجب بالرجل الذي جمّع أوصالها من نتف وبقايا جمعها من الدار» . (ت . س . إليوت كتابات مختارة ، تحرير جون هيورد ، ١٩٥٣ ، ص ١٧١) . وفي هذا الحكم قسوة ملحوظة ، ولكنه ينطوي على كثير من الحق ، فقد كان بليك متصوّفاً ورؤوياً أكثر منه فيلسوفاً . ويمكن أن يقال ما يشبه ذلك عن لغته الشعرية كذلك . فقد كان العمق في شعره يكتنفه الابهام بسبب من لغته الغامضة ، وبسبب من الغلو في الصفة الشخصية في رؤ ياه . وبالرغم من عمق الرؤ يا الشعرية عند بليك ومن تغلغله في فهم الخيال ، كانت ثمة حاجة الى قدرات أعظم في التحليل الفلسفي لتتحدى بعبارات فكرية المعطيات الأساسية في فكر القرن الثامن عشر . وفي هذا الصدد يجب أن نرجع الى كولردج .

٢

تفريق كولردج بين التصوّر والخيال

توجد نظرية كولردج في الخيال على وجهها الاكمل في كتابه ، سيرة أدبية ، الذي كتبه عام ١٨١٥ ونشر عام ١٨١٧ . ونجد في العنوان الفرعي لهذا الكتاب ، **خطوط سيرة حياتي الادبية وأفكاري** ، اشارة الى ان الكتاب لا يقدم نظرية واضحة المعالم . والواقع ان القسم الاكبر من الكتاب يفسر التطور الفكري عند كولردج والمبادىء التي اعتنقها زمنا ثم تخلى عنها ، اضافة الى المبادىء التي صار يعتقد بصحتها . ويحار كثير من القراء في أمر هذا الكتاب اذ يجدون صعوبة في متابعة مناقشته ، كما يتخطى الغالبية منهم بعض فصوله اذ يجدونها غامضة او لا تتصل بالموضوع . وقد لا يقتنع المرء ان هذا الكتاب تفسير واضح لنظرية كولردج الادبية ، فهو في بعض المواضع مطنب من غير داعٍ ، وفي غيرها مقتضب بشكل مؤذ . والكتاب على وجه الخصوص لا يقدم ما نطمع فيه من مناقشة متواصلة حول طبيعة الخيال الشعري .

ولكن اثنين من الانتقادات التي غالبا ما توجّه نحو الكتاب هي في الواقع في غير موضعها . فالاول ينادي به اولئك الذين يعترضون على مزج السيرة الذاتية بالفلسفة . وما كان مثل هذا الاعتراض ليلقى كبير اهتمام من كولردج ، الذي كان يعتقد أن الافكار ليست بعيدة ولا منفصلة عن شخصية الانسان الذي يعتنقها . اذ يرى كولردج ان الافكار تبعث حيوية في ذهن الانسان وتجد طريقها نحو شخصيته فتؤثر في سلوكه ؛ فحياة الانسان وآراؤه لا يمكن الفصل بينهما في النهاية . والبحث عن الافكار الصحيحة هو بحث عن شيء يرضي أعمق الحاجات لدى الانسان ولذلك لا يمكن الفصل بين الحياة والفكر .

والاعتراض الثاني يثيره اولئك الذين لا يرضون من كولردج هذا المزج بين نظرية الشعر والفلسفة . فالشعر عندهم ،والنقد الادبي كذلك ، لا يتصل الا قليلا بالفلسفة ، وهم يعدّون كولردج شاعرا منقوصا ، او شاعرا ، بعد سنوات قليلة رائعة من الانجازات الخلاقة ، ضاع في متاهات التأمل الماوراطبيعي . وهم يرون في اهتمام كولردج بالفلسفة انشغالا خطرا على نبوغه الشعري ، أو أنهم يشعرون ، حسبما يقول الشاعر نفسه في قصيدة الاكتئاب ، ان متاهات البحث قد سرقت من طبعه الانسان الطبيعي جميعا . وثمة بعض الكتّاب ، الذين يعدّون النقد مسألة حساسية أكثر منها

أفكارا مجردة ، ممن ذهب أبعد من ذلك فاستخرج من كولردج وجوها ثلاثة يجتمع فيها الفيلسوف والشاعر والناقد يضايق بعضهم بعضا . ولكن ذلك يعارض الحقائق في حياة كولردج كما يعارض ما يقول الشاعر نفسه . فقد كان كولردج دائم الاهتمام بالفلسفة ، حتى في الفترة التي كان يكتب فيها أعظم شعره ، وليس ثمة ما يدعو الى الاعتقاد بأن أي انحطاط في قواه الشعرية قد جاء بسبب من هذا الاهتمام . ثم ان الشاعر نفسه كان يعتقد ان الشعر والفلسفة صنوان . فهو يقول في الفصل الخامس عشر من سيرة أدبية « ليس من شاعر عظيم الا كان في الوقت نفسه فيلسوفا عميقا»[1] فقد كان كولردج دائم البحث عن وحدة الشخصية ويعتقد ان الخيال الشعري وسيلة لبلوغ ذلك . فهو يقول «ان الشاعر» :

> اذ يوصف بالكمال المثالي ، يحمل روح الانسان جميعا نحو الفاعلية ، فيُخضع قدراتها الواحدة للاخرى بحسب قيمتها النسبية ومنزلتها . فهو يشيع نبرة وروحا من الوحدة ، تمزج أو تصهر الواحدة في الاخرى بفعل تلك القوة المؤالفة السحرية التي اطلقنا عليها بالتحديد اسم الخيال .

(٢/ص ١٢)

وسنوف ينصبّ اهتمامنا ، اذن ، على تفسير الخيال عند كولردج بوصفه نظرية فلسفية ، ولكننا سوف نربط ذلك بالنقد

الادبي وبطبيعة الشعر نفسه ، مدركين ان كلا الامرين يشكل عند كولردج مسألة واحدة . والواقع ان كولردج عندما شرع في سيرة أدبية انما كان يقصد الى كتابة مقدمة لمجموعة من أشعاره ، محددا ما كان يعده مبادىء النقد في الفن عموما وفي الشعر بخاصة . ولكنه هجر تلك الخطة اذ بدأ يكتب ، وأصبح المقال الطويل الذي دبّجه بمثابة التاريخ الفكري لآرائه ، وبخاصة للدور الذي يلعبه الفن والخيال في فلسفته العامة . ومع ذلك قد نتبيّن شيئا من تلك الخطة . فالقسم الاول من ذلك العمل مخصص لتطور فلسفة الشاعر التي تؤدي الى تفسير الخيال لديه . ويدور القسم الثاني حول تحليل نقدي مطوّل يتناول الشعر والنظريات النقدية عند صديقه وردزورث . وليس في هذا المجال من تضارب ، لان وردزورث كان في الوقت نفسه المصدر والمحكّ لما كان كولردج يعده طبيعة الخيال الشعري .

يخبرنا كولردج أنه عندما كان في الرابعة والعشرين من العمر ، أي في عام ١٧٩٥/٦ ، سمع وردزورث يقرأ من شعره ، وان ذلك قاده أول مرة للتفكير في أمر الخيال وأن «التأملات المتكررة» حول الموضوع قادته فيما بعد الى:

> الظن . . . بأن التصور والخيال قدرتان متميّزتان على أختلاف واسع ، لا كما شاع الاعتقاد بانهما اسمان

بمعنى واحد ، او انهما الدرجة الادنى والاعلى من قدرة واحدة بعينها .

(١ ص٦٠ ـ١)

كانت الميزة التي لاحظها في شعر وردزورث وقادته الى هذه النتيجة الاختلاف العظيم عن شعر معاصريهما وعن شعراء القرن الثامن عشر بعامة . وكان الذي أعجبه في شعر وردزورث ذلك

الاتحاد بين الشعور العميق والفكر النافذ ، والتوازن اللطيف بين صحة الملاحظة والقدرة الخيالية في تطوير الاشياء الملاحظة ، وفوق كل شيء تلك الموهبة الاصيلة في نشر النبرة والجو ومعهما العمق والارتفاع من العالم المثالي حول أشكال واحداث ومواقف تحسب النظرة الشائعة ان العادة قد عتّمت منها كل بريق وقضت على الرونق منها وما تحمل من قطرات ندى .

(١/ص ٥٩)

كانت هذه الموهبة عند وردزورث بارزة بشكل حمل كولردج على تحليلها بوجه أكمل وعلى البحث عن تفسير لاصالتها .

لقد قاد هذا البحث كولردج الى نتيجة مفادها ان شعر

القرن الثامن عشر كان نتاج عصر تعلّم التفكير بالخيال بطريقة مغلوطة . وأن سوء الفهم هذا قد أثّر في الممارسة الشعرية . وعندما قابل وردزوورث أول مرة ، كان كولردج ما يزال ينتمي الى التراث الفلسفي عند لوك وهارتلي ، فقد كتب في كانون الاول ١٧٩٤ رسالة الى (ساوذي)[٢] يقول فيها

> أنا من المؤمنين بمبدأ الضرورة ـ وأكاد أفهم الموضوع قدر ما يفهمه هارتلي نفسه ـ ولكنني أذهب أبعد من هارتلي وأعتقد ان جسديّة الفكرة ، هي بالذات في كونها حركة .

(رسائل مجموعة ، ١ ، ص١٣٧)

وفي عام ١٧٩٦ سمى ابنه البكر باسم هارتلي ، ولكنه في هذا الوقت كانت قراءته قد أعادته الى اولئك الكتّاب من القرن السابع عشر الذين تحدثنا عنهم في الفصل الاول . ونعلم ان كولردج قد استعار كتاب (كدوورث) **النظام العقلي الحق** من مكتبة برستول في صيف ١٧٩٥ ورأينا كيف ان ذلك كان من شأنه تقديم الشاعر الى فلسفة تصف العقل البشري بشكل يغاير تماما تجريبية القرن الثامن عشر . وقد كان كدوورث والافلاطونيون الآخرون هم الذين قادوه الى وضع تفريق أصبح أساسيا في نظريته عن الخيال ، لانه يقول في الفصل العاشر من سيرة أدبية : « لقد كنت اميّز في

حذر بين التسميتين ، العقل والفهم ، وقد شجعني وعاضدني في ذلك الاصليون من الكهان والفلاسفة عندنا قبل الثورة [أي ثورة ١٦٨٨] . » وقد امتدت قراءات كولردج كذلك الى أوائل كتّاب الافلاطونية المحدثة مثل پلوتينوس وپروكلس و جيميستوس پليثو ، كما تناولت كذلك متصوفة القرن السابع عشر مثل جورج فوكس وجاكوب بُيمه ، وكذلك مريده الانگليزي وليم لو[٣] . كان أمثال هؤلاء الكتّاب قد غدوا موضع اهتمام في عهد كولردج ، ولكنه يخبرنا في الفصل التاسع من سيرة أدبية أنهم قد « ساهموا في ابقاء القلب حيّا في الرأس» وأنهم قد أوحوا له « بمشاعر غامضة ، لكنها مقلقة وفاعلة ، بأن ما يصدر عن القدرة التأملية دون غيرها ان هو الا مساهمة في الموت » . وهو يخبرنا ان اولئك الكتّاب كانوا « على الدوام عمود نار على امتداد الليل» سقط على روحه بعد ان خاب أمله بما وجد عند هارتلي .

الواقع أن أفكار كولردج قد طرأ عليها تغيّر جوهري بين ١٧٩٦ و ١٨٠١ . فبعد أن كان ماديا ومن اتباع هارتلي ، أصبح يعتقد ان تراث التجريبية برمّته اخطأ في نظرته الى العقل البشري . ففي آذار ١٨٠١ ، نراه يكتب الى (توماس پول) من منطقة (ستووي السفلى) انه قد « تخلّى عن مبدأ الترابط كما يراه هارتلي »وان محاولة تفسير العمليات العقلية على أنها مادة في حالة حركة هو خطأ لان ذلك يجعل العقل

سالبا . وهو يرى في ذلك تطبيقا مغلوطاً للعلم الذي جاء به نيوتن :

> كان نيوتن ماديا وحسب ـ العقل في نظامه سالب دوما ـ مجرد متفرج كسول على عالم خارجي . واذا لم يكن العقل سالبا ، وان كان فعلا قد جُعل على صورة الله ، وذلك ايضا في أسمى معنى ـ وهي صورة الخالق ـ فثمة ما يدعو الى الشك بان النظام الذي يقوم على سلبية العقل ان هو الا نظام زائف .
>
> (رسائل مجموعة ، ٢ ، ص٧٠٩)

نقرأ الحكاية الكاملة لهذه الجفوة مع هارتلي والتراث الفلسفي الذي ينتمي اليه في سيرة أدبية . فقد خصصت خمسة فصول من الكتاب لابتعاده المتزايد عن نظام فكري بدا له أنه يقلب عالَم الطبيعة والعقل البشري الى ماكنة . وقد استدار الى الافلاطونية بحثا عن بديل أفضل ، أو كما يقول ساوذي عديلهُ في رسالة بتاريخ تموز ١٨٠٨ « أزيح هارتلي على يد بيركلي ، وبيركلي على يد سپينوزا ، وسپينوزا ، على يد افلاطون» .[٤] ففي كتابات بيركلي المتأخرة كان بوسعه ان يجد الفكرة المسيحية والافلاطونية المحدثة بان الطبيعة لغة الله . فعند بيركلي ، أن توجَد يعني أن تُدرَك ، وجميع الاشياء توجد في ذهن الله بصفة أفكار فعندما ندرك الاشياء الطبيعية نكون على تماس مع الله ذاته ، لان عالم

الطبيعة تعبير عن هذه الافكار الالهية . ففي عام ١٧٩٦ استعار كولردج كتب بيركلي من مكتبة برستول ، وفي العام التالي أدخل هذا المبدأ في مصير الامم :

كل ما في متناول الحس الجسدي أجده
رمزيا ، بدايات ضخمة واحدة
أمام عقول طفلة ، ونحن في هذا العالم الادنى
نستند بظهورنا الى واقع وهّاج
لكي نتعلم بطريقة سلسة غير ملتوية
الجوهر من الظلال .

وهو يقول ذلك تارة أخرى في قصيدة صقيع في منتصف الليل التي كتبها عام ١٧٩٨ ويخاطب فيها طفله هارتلي . وهو يتحدث الى الطفل عن نشأته هو في مدرسة (كرايست هوسپتال) .

في المدينة العظيمة، محشورا وسط صوامع مظلمة ، ويعِده بحياة أقرب الى الطبيعة مما كانت عليه حياة كولردج نفسه :

حتى تسمع وترى
الاشكال المحبوبة والاصوات المفهومة
من تلك اللغة الازلية التي ينطق بها

الهك ، الذي كان منذ البدء يتجلى
في كل شيء ، كما يتجلى كل شيء في ذاته .
معلّم كونّي عظيم ! ولسوف يكوّن
روحك ، وبالعطاء يجعلها تسأل .

ومرة اخرى يعترف كولردج بولائه الفكري ، اذ يعطي ابنه الثاني الذي ولد ذلك العام اسم بيركلي .

يبدو ان اهتمام كولردج بفلسفة سپينوزا قد تطور بعد ذلك بقليل. وثمة حكاية شاعت في أوساط الاسرة تقول ان قرينة الشاعر عندما كانت على وشك ولادة طفلها الثالث قد آلمها ان تجد زوجها منغمسا في كتاباته . واذا كان في هذه الرواية حقيقة فانها تحدّد التاريخ بعام ١٨٠٠ ، لانه في ذلك العام ولد الطفل الثالث الذي سمي (ديروينت) . في ذلك الوقت كان كولردج قد استقر مع اسرته في أقليم (كيزيك) . ففي عام ١٧٩٨ ، بعد متابعة قصائد غنائية في المطبعة ، ترك الاصقاع الغربية ليقيم سنة في المانيا برفقة وليم وردزورث وشقيقته دوروثي . لهذه التواريخ أهمية خاصة في رسم التطور الفكري عند كولردج ، لانه قد قيل مرارا ان نظريته في الخيال قد أوحت بها دراسته الفلاسفة الالمان وبخاصة كانْت وشيلنْك(٥) . صحيح ان كولردج في سيرة أدبية يعترف بدَينه لهذين الكاتبين الالمانيين . فهو يثني على كانْت ويقول ان كتاباته قد «أمسكت بتلابيبي كيدٍ عملاقة»

وأنها « أكثر من غيرها من الاعمال قد أضفت على فهمي قوة ونظاما» (١ /ص ٩٩) . وهو يتحدث عن شيلنگ بشيء من الاسهاب كذلك ، ولكنه يصرّ« دفاعا عن النفس في تهمة السرقة الفكرية » بأن «ابرز التشابهات ، بل ان الافكار الاساسية البارزة جميعا قد ولدت ونضجت في ذهني قبل ان أرى صفحة واحدة من أعمال الفيلسوف الالماني» (١ /ص ١٠٢) . ويكرر كولردج هذه الدعوى بعد بضع سنوات في رسالة بتاريخ ٨ نيسان ١٨٢٥ الى ابن أخيه جون تيلر كولردج ، ينكر فيها ان تكون فلسفته محض عرض بالانگليزية للمثالية الالمانية .

> فأنا أستطيع اكثر من التوكيد مخلصا ، بل أقدر على البرهنة بشكل مرضٍ وبالاشارة الى كتنابات (رسائل ، هوامش ، وما يوجد في كتب لم تكن في حوزتي يوم غادرت انكلترا أول مرة متوجها الى هامبرگ . . .) ان العناصر جميعا ، أو المتغيرات بلغة الجبر ، في أفكاري الحالية كانت موجودة لديّ قبل ان تتاح لي رؤية كتاب في فلسفة ما وراء الطبيعة الالمانية أحدث من أعمال «ڤولف » و «لايبنتز »[٦] ولا كان بمقدوري قراءته حتى لو كان في حوزتي .
>
> (رسائل ، ٢ ، ص ٧٣٥ -٦)

ليس ثمة ما يدعو الى الشك في كلام كولردج على هذا الموضوع . فقد كان على استعداد للاعتراف بدّينه للالمان ، لانه يقرل في سيرة أدبية انه يعد« الحقيقة متكلّما الهيّا باطنا : فلا يهمني من أي فم تخرج الاصوات اذا كانت الكلمات مسموعة مفهومة » (١/ص ١٠٥) . لقد أضفى الكتّاب الالمان على فكره وضوحا أكبر ، وساعدوه ان يضع نظريته في الخيال في سياق فلسفي شامل . بالاستناد الى ما نعرف عن قراءاته ودفاتره ومراسلاته قبل زيارة المانيا ، من المحتمل جدا أنه قد صنع لنفسه بديلا عن الفلسفة التجريبية في القرن الثامن عشر . كانت نقطة البداية لديه اعتقاده ان النبوغ الشعري عند وردزوورث يصدر عن قوة لا يمكن تفسيرها بترابط الافكار . وبعبارة أخرى ، كان اهتمامه بالخيال ، لذا كان تاريخ تطوره الفكري في سيرة أدبية يبلغ ذروته في وصف الخيال الشهير الذي نجده في الفصل الثالث عشر . ثمة ما يدعو الى الاعتقاد بانه قد توصل في هذا الجزء من فلسفته الى تلك الآراء قبل ان يتوصل الى القراءة باللغة الالمانية . ولا ريب ان كانْت وشيلنگ قد ساهما في تشكيل نظريته ، ولكن ثمة نواحٍ ، كما سنرى ، يبقى فيها من الاختلافات ما يجعل كولردج متميزا عنهما .

كان الذي غنمه كولردج من قراءة الافلاطونيين الانگليز (بمن فيهم بيركلي في أعماله الاخيرة) اقتناع بان

الترابطية ليست سوى تفسير ميسور للعمليات العقلية التي تدخل في الخيال وللطريقة التي يدرك بها العقل ويعلَم . ثم انها قادته الى الاعتقاد بان أي تفسير للطبيعة على انها محض مادة في حالة حركة هو تفسير غير وافٍ . وفي كلا المجالين قدّم له الافلاطونيون بدائل أكثر قبولا ، والاهم من ذلك انهم أشاروا كيف يمكن الربط بين المبدأين المتعلقين بالعقل والطبيعة . ففي مواجهة الفكرة القائلة ان العقل سالب لدى الادراك ، علمه الافلاطونيون ان العقل ينظّم جزئيا معرفته ذاتها ، وان ثمة تبادلاً بين الطبيعة وعقل الانسان . وقد اشار كدوورث من بين أفلاطونية كمبردج بخاصة ان في الادراك البشري أشياء أكثر مما تقدمه الحواس . ويضرب لذلك مثلا بدار او مكان فيقول ان:

> عين الوحش أو حسّه ، رغم أن ما تلقاه من انطباعات سالبة من الخارج يكون بقدر ما يوجد في روح الانسان . . . لا تقوى أن تفهم من ذلك فكرة الدار أو المكان أو طبيعته ، وهو ما لا يقوى على النفاذ اليه سوى مبدأ عقلي فاعل .

(النظام العقلي الحق ، ٣/ ص ٥٩٤)

ثم ينطلق كدوورث من هذا المثال الى القول بأن الشيء ذاته يصدق على الطبيعة برمتها . فالذي نعرفه من العالم خلال حواسنا ان هو الا ركام مضطرب من كيانات متفرقة ، في حين

يفرض العقل نظاماً ووحدة على العالم . ويصور لذلك بمثال يأخذه من الموسيقى فيحمل النقاش الى مرحلة أخرى اذ يقول ان ما ندركه في الطبيعة من نظام ووحدة انما يصدر عن «عقل غير محدود أزلي واحد يضم خلاصة الموسيقى الدنيوية برمّتها» . يتبقى الفرق بين الادراك البشري والاحساس حتى عند اخراج العقيدة الدينية من النقاش . يقول كدوورث أن القدماء قد جعلوا :

«بان» اله الطبيعة ، يعزف بمزمار ، ولكن الحس الذي لا يتلقى الا بصورة سالبة أشياء خارجية بعينها ، لا يسمع هنا ، مثل الوحش ، الا ضوضاء وصخبا وجلَبَة لا موسيقى أو تناغما . فهو لا يملك مبدأ فاعلاً وتوقعاً ذاتياً يكون وسيلة لفهم ذلك ، فيتواصل أو يتعاطف بشكل حيوي مع ما يسمع ، ولكن الذهن لدى كائن عاقل مفكر يبتهج ويستخفه الحماس لدى تأمل ما يسمع إذ يجده متصلاً بمزمار پان هذا ، موسيقى الفكر وتناغمه في الطبيعة .

(المصدر نفسه ٣/ص ٦٠٠)

يقتطف «جي . هـ . ميورهيد» الفقرات السابقة في فصل عن كدوورث في كتاب **التراث الافلاطوني في الفلسفة الأنگلو سكسونية** (نيويورك ، ١٩٠٠) مشيراً في الهامش أنها تذكرنا «بنظرة كولردج الى الطبيعة ، وبنظرية الفن التي أقامها عليها» .

ثم يضيف قائلاً : «إن ما يجب أن يبدو مستغرباً دوماً أن يكون كولردج قد اضطر للرجوع الى شيلنگ من أجل مبدأ كان ماثلاً أمام عينيه لدى أسلافه في كمبردج » . كان كولردج بالطبع على معرفة بأعمال كدوورث ، ولكن في ناحية مهمة بعينها كان شيلنگ قد ذهب الى حدٍ لم يكن كولردج او كدوورث على استعداد لبلوغه . كانت فلسفة شيلنگ تقول بوحدة الوجود ، ولكن كولردج لم يكن من القائلين بذلك أبداً ، فقد كان يعتقد أن الطبيعة ترمز الى حقيقة أسمى من غير أن تكون نظيرة لها . وثمة اشارات عديدة في كتابات كولردج تفيد اختلافه ليس مع شيلنگ وحسب ، بل مع سپينوزا كذلك ، في القول بوحدة الوجود . غالباً ما يشار الى قصيدة **المعزف الإيولي** على أنها تعبير عن القول بوحدة الوجود هذه ، ولكن تاريخ هذه القصيدة يعود الى شهري آب وتشرين الأول من عام ١٧٩٥ بعد أن كان قد قرأ **النظام العقلي الحق** ، وقد يكون في الأبيات المشهورة الآتية صدى للفقرة التي سبقت الاشارة اليهامن كدوورث :

وماذا لو كانت الطبيعة الحيّة برمّتها
ليست سوى معازف منوّعة الأشكال ،
ترتعش في الفكر ، يهبّ عليها
نسيم فكري واحد ، منتشر ملموس ،
هو الروح من كل شيء ، وإله الجميع ؟

في هذه القصيدة يتخيل كولردج عروسه الجديدة تؤنبه في

رفق على مثل هذه الأفكار ، ولكن ذلك قد لا يكون بسبب مروق فعلي عن المألوف قدر ما هو بسبب من عزوفها عن التأمل الماورا طبيعي في الدين . وقد يكون في ذلك محض استباق لما عبّر عنه بعد حين في رسالة بتاريخ ١٠ أيلول ١٨٠٢ الى «وليم سوذبي» يضع فيها شعراء الدين الاغريق في مواجهة شعراء العبرية في العهد القديم . فهو يقول إن كتّاب الاغريق كانوا شعراء تصور ، في حين كان شعراء العبرية يكتبون بقوة الخيال . والمسألة المهمة في هذا الصدد أن كولردج يقدّم ثانية ما يمكن أن يُظن أنه قول بوحدة الوجود ، لولا أنه يستعمل لغة التوراة :

> يمتلك كل شيء حياة تخصّه بالذات لدى شعراء العبرية ، وهي جميعاً حياة واحدة مع ذلك . وهي تحيا وتتحرك في الله ، وتمتلك وجودها ـ ولا أقول امتلكت كما يصوره النظام البارد في لاهوت نيوتن ـ بل تمتلك .

(رسائل مجموعة ، ٢/ ص ٨٦٦)

عند كولردج ، كما عند كدوورث ، ثمة توازٍ بين مفهوم حيوي للطبيعة وبين نظرة الى العقل بوصفه أداة خلق في المعرفة . فكما خلق الله العالم من الهيولى وأعطاه نظاماً وشكلاً ، يفرض العقل البشري كذلك نظاماً وشكلاً على مادة الحس الأولية . بمقدور العقل البشري أن يفعل ذلك لأنه مصنوع على صورة العقل الالهي وهو خلّاق فعلاً . إن الله لم يخلق العالم بفعل عامدٍ واحد ليتركه يجري حسب قوانين نيوتن ، فهو يستند في الوجود الى روح الله ، وهو ، بعبارة

كولردج/ اللاتينية/ الأثيرة طبيعة خالقة وليس طبيعة مخلوقة . وبالقياس إلى ذلك، ولو بمعنى واقعي جداً ، يخلق العقل البشري العالم الذي يدرك ولأنّ ذلك ممكن يجب ان يكون ثمة تبادل بين عالم الادراك وبين قدرات العقل . بهذه الطريقة تغلّبَ كولردج على مشكلة كان يصارعها منذ البداية : هي كيفية التوفيق بين الفكرة والأشياء . فالقوة التي تمكّننا من الوصل بين عالم العقل وعالم الطبيعة هي الخيال . ففي الفصل الثالث عشر من سيرة أدبية يدعوها «إعادة في العقل المحدود لفعل الخلق الأزلي في صورة الأنا غير المحدودة» ، ونجده منذ عام ١٨٠١ ، في رسالة الى (توماس پول) سبق الاقتباس منها ، يتحدث عن العقل البشري على أنه مصنوع «على صورة الخالق» . وفي رسالة الى (رچارد شارپ) بتاريخ كانون الثاني ١٨٠٤ ، يصف الخيال على أنه «شبيه بالخلق ضعيف» .

إلى هذا الحد إذن ، نجد كولردج قد بدأ في تطوير نظرية في الخيال تعنى بالادراك وبكيفية مواجهة العقل عالم الأشياء الذي يخلق نصفه ويدرك نصفه ،ولكن عملية الخلق هذه تصدق على الفن كما تصدق على الطبيعة . والواقع أن النظرة الشائعة بأن الخيال الشعري صور ذاكرة يجمعها الترابط قد تفسّر نمطاً من الشعر بعينه ، ولكنها لم تفعل شيئاً لتفسير الشعر في أعلى صنوفه . وهكذا بدأ كولردج يميّز بين شعر الموهبة وشعر النبوغ على أساس التمييز بين التصور والخيال . فالتصور عملية ترابط ، والخيال عملية خلق . فكما أن الخيال في عملية

الادراك يفرض شكلاً ونظاماً على مادة الاحساس ويقوم بنصف عملية خلق لما يدرك ، نراه في الفن يؤثر في مادة الخبرة الأولية ويعطيها جديداً من الشكل والهيئة . ولبلوغ ذلك ، على الخيال أولاً أن يفكك المادة قبل أن يعيد خلقها ، لأنه ليس مرآة ، بل مبدأ خلق . يخلق الخيال الفني عالماً جديداً ، يشبه عالم الادراك المألوف ، ولكن بعد أن يُعاد الى مستوى أعلى من الشمولية في الفصل الرابع عشر من سيرة أدبية يقتطف كولردج من قصيدة بعنوان/ لاتيني/ اعرف نفسك ، للشاعر الاليزابيثي (سر جون ديڤيز) ليصور هذه الفاعلية الخلاقة في الخيال الشعري . تصف القصيدة كيف أن العقل يستقي المعرفة من أشياء الحس :

كالنار تُحيل ما تحرق الى نار ،
كما نُحيل طعامنا الى طبيعتنا .

ولكن ، كما يقول كولردج ، يمكن «للكلمات بتحوير طفيف أن تنطبق ، حتى بشكل أنسب ، على الخيال الشعري» ، لأن المقاطع اللاحقة لا تشير الى محض ادراك جواهر الأشياء ، بل الى عملية اعادة خلقها بشكل معقول :

من معدنها الغليظ يجرّد أشكالها ،
ويستخلص نوعاً من الجوهر من الأشياء ،
يحيلها الى طبيعته بالذات
ليحملها خفيفة على جناحيه السماويتين .

وهكذا يفعل ، إذ من الحالات الفردية
يجرّد أنواعاً مطلقة ،
ثم يضفي عليها أسماء ومصائر شتى
فتنسلّ من خلال حواسنا الى عقولنا .

بوسعنا الآن أن نفهم التفريق بين التصور والخيال الذي يفصّله كولردج في الفصل الثالث عشر من سيرة أدبية . فهو يخبرنا أن التصور «ليس فى الواقع سوى نمط من الذاكرة تحرر من نظام الزمان والمكان» . وهو يتسلم «مادته جميعاً ، جاهزة ، من قانون الترابط». من الواضح أن ما يعنيه بالتصور هو ما شاع قبوله وصفاً عاماً للعملية التخيّلية عند أصحاب التجريبية في القرن الثامن عشر ولكنه يحرص على التفريق بين هذا وبين ما يحسبه الخيال الحقيقي . فهو يخبرنا أن الخيال الحقيقي يمكن أن يُعدّ «أولياً ، أو ثانوياً» . فالخيال الاولي هو القدرة التي تتوسط بين الاحساس والادراك فهو «القوة الحية والعامل الأول في الادراك البشري عموماً» وهو «اعادة في العقل المحدود لفعل الخلق الأزلي في صورة الأنا غير المحدودة» . وهذه القدرة فاعلة فينا جميعاً لأننا جميعاً كائنات مدركة ، شئنا ذلك أم أبينا . وبعد ذلك يشرع في تقديم وصف الخيال الثانوي أو الشعري . وذلك هو :

. . . صدى عن السابق ، يوجد مع الارادة الواعية ،
ولكنه يتشابه مع الأولي في نوع فاعليته ، ولا يختلف
الا في درجة و نمط فعله . فهو يذيب ، وينشر ،

ويفككُ من أجل أن يعيد الخلق . وحيث تكون هذه العملية مستحيلة ، يجتهد في جميع الأحوال نحو الكمال والتوحد .

(١/ص ٢٠٢)

الفرق الأساسي بين الخيال الأولي والثانوي أن الأول غير ارادي ، لأننا لا نملك الخيار في أن ندرك ، في حين يتصل الآخر « بالارادة الواعية » . والفرق الآخر أن الخيال الثانوي لا يقدر دوماً على بلوغ الوحدة التي ينشد ، وهو لا يفلح دوماً بشكل كامل في جهده نحو التوحيد. ولكن الخيال الثانوي، كالأولي ، عملية خلق . « فهو في جوهره حيوي ، مثلما تكون الأشياء جميعاً (بوصفها أشياء) محدودة وميتة من حيث الجوهر » . وفي هذا المجال يختلف الخيال الشعري عن التصور الذي « على النقيض من ذلك ، لا يتعامل مع أضداد أخرى ، بل مع ثوابت ومحددات » .

لا يختلف هذا، في جميع النواحي المهمة، عما يقدمه أصحاب الافلاطونية المحدثة من وصف طريقة العقل في ادراك الحقيقة التي نجدها في قصيدة سر جون ديڤيز . فالعقل يدرك في اشياء الحس وخلالها الاشكال الازلية للاشياء ، وله القدرة على تمثيل هذه الافكار الافلاطونية بطريقة خيالية او وهمية . وهذا ما يفسر اضفاء صفة «الكمال» في الفقرة السابقة . ويكثر السؤال عن الطريقة التي يعمل بها مبدأ الخيال الشعري عند

كولردج . فإن لم يكن ذلك لمحض اعادة عرض عالم الادراك المألوف ، يجب ان يكون ثمة مثل أعلى يسعى ذلك المبدأ للاقتراب منه ، وان كان الامر كذلك ، فما هو هذا المثل الاعلى ؟ وقد يبدو جواب كولردج عن هذا السؤال أن الخيال الشعري يجتهد أن يظهر لنا ما هو «حقيقي حقاً» ،أو «بنية الكون» ، أو المادة الاساسية في الخبرة البشرية ، أو الحقيقة وراء المظاهر ، أو شيئاً من ذلك تفيده مثل هذه العبارات . ولكن كل ما يقوله لنا في هذه الفقرة أن الخيال الشعري «يجتهد نحو الكمال والتوحيد» .

يغدو من الجليّ لدى قراءة سيرة أدبية ان نظرية كولردج في الخيال تدين بشيء للافلاطونية ولفلسفة كانْت وأتباعه ، وقد تكون احدى المشكلات التي تعيق فهم نظريته انه يتوصل الى التوفيق بين الاثنين . وثمة ما يدعو الى الاعتقاد ان كولردج حاول اضفاء مسحة أفلاطونية على كانْت ، وهذا منتظر من امرىء أقبل على الفلسفة الالمانية بعد ان تشرّب بالأفلاطونية(٧) .

من المؤكد أننا في سيرة أدبية ، واكثر من ذلك في كتاباته المتأخرة ، يجب ان نربط بين ما يقوله عن الخيال وبين فلسفة كانْت وشيلنگ معاً . ويتضح ذلك في الفصل السابع من سيرة أدبية ، حيث يتحدث عن «خبرة العقل الذاتية في فعل التفكير» ثم يستطرد قائلاً :

من الواضح أن ثمة قوّتين عاملتين ، هما بالنسبة الى

بعضهما ناشطة وسالبة ، وهذا لا يمكن من غير وجود قدرة وسطى ، هي في الوقت ذاته ناشطة وسالبة . (وفي لغة الفلسفة ، يجب أن نعيّن هذه القدرة الوسطى في جميع درجاتها وحدودها باسم الخيال) .

(١/ ص ٨٦)

يتضح من السياق أن كولردج ينظر الى الخيال على انه لا يتوسط بين الاحساس والادراك وحسب ، بل بين الادراك والفكرة كذلك . فالخيال الأولي لا يمكننا من ادراك الاشياء وحسب ، بل كذلك من تحديد المفهومات ومن الولوج في التفكير المتسلسل . ثم انه يقول في الفصل التاسع من سيرة أدبية ، حيث يناقش الخيال الثانوي ، ان :

الفكرة في أرفع معاني الكلمة لا يمكن توصيلها الا برمز .

(١/ص ١٠٠)

هنا يُنظر الى الخيال على أنه يتوسط بين الفهم ، وهو المعنيّ بتكوين المفهومات ، وبين العقل ، وهو المعنيّ بمعرفة تفوق المفهومات . في هذا الفصل يناقش كولردج فلسفة كانْت ويلاحظ نوعاً من التشابه بين آرائهما .

يميّز كانْت بين ثلاثة أنواع أو مستويات من الخيال : أولها الخيال المولِّد وهو ما يعنيه كولردج بالتصور الى حد كبير . ثم يأتي الخيال المنتج الذي يطابق الخيال الأولي عند كولردج ،

فهو يعمل بين الادراك الحسي وبين الفهم ويمكّن الاخير من القيام بعمله في التفكير المتسلسل ، وهو الجسر الذي يربط عالم الفكر بعالم الاشياء . وأخيراً يأتي ما يدعوه كانْت بالخيال الجمالي ، وهذا منتج أيضاً ، ولكنه غير مقيَّد بالقوانين التي تحكم الفهم ، لأنه غير مرتبط بعالم التجربة الحسية . والخيال الجمالي لا يخدم الفهم بل العقل ، الذي يزوّد الذهن بالافكار ، أي المبادىء التي تقع فوق المعرفة الحسية والتحقق التجريبي . يقدم العقل هذه المبادىء الضرورية لتنظيم وتفسير الخبرة ، ولكنها بذاتها لا تفسَّر بتلك المبادىء . في تحليل كانْت ثمة نوعان من الأفكار : واحدها يتكوّن من الأفكار العقلية ، التي يصفها كانْت «بالمفهومات الفائقة» ، وهذه «مفهومات» من حيث الشكل ، ولكنها غير «مفهومات» قدرة الفهم ، اذ لا يمكن التحقق منها عن طريق الخبرة . والنوع الثاني يتكوّن من الافكار الجمالية ، وهذا مجال الفن . والفكرة الجمالية مثل الفكرة العقلية في كونها تتجاوز الخبرة ولكنها ضرورية لتفسيرها وهي تختلف عن الفكرة العقلية في كونها تختلف عن «المفهوم» شكلاً . وهي ما ندعوه في الواقع رمزاً ، ولو بغير المعنى الكيفي أو التقليدي للاشارة . وليس من مفهوم يقدر على تفسير المحتوى الكامل للرمز ، لأنه ، كما يقول كانْت :

> تمثيل من الخيال يستدعي الكثير من الفكر ، ولكن من غير امكانية اي فكر محدّد مهما كان ، أي مفهوم ،

يكون كُفأً له ، وبالنتيجة لا تقدر اللغة أبداً أن تقف على مستواه او تجعله في متناول الفهم تماماً .

(القول في الحكم الترجمة الانكليزية ، بقلم ميريدث ، اكسفورد، ١٩١١ ، ص١٧٥ ـ ٦)

فالخيال الجمالي اذن يتوسط بين العقل والفهم عن طريق الرموز . والفهم يزوّد العقل بمعرفة مفهومات ، والعقل كذلك يحرّك الفهم نحو مزيد من الفكر عن طريق التبادل بين المفهوم والرمز . ويتبع من هذا التحليل أن ثمة الكثير من الفكر لا يمكن التعبير عنه بدقة باللغة . ثم ان المعنى في العمل الفني لا يمكن استنفاده ، لان الفهم يحدّد مفهوماً بعد آخر في محاولة لتفسيره ولكنه لا يفلح بشكل كامل أبداً . وان شئنا استعمال عبارة لطيفة من قصيدة اليوت رباعيات أربع ، فان الشعر «غارة على متعذِّر التعبير» ويكون التعليق النقدي على القصيدة لا نهاية له .

ثمة الكثير في سيرة أدبية مما يساند هذا النوع من التفسير لنظرية كولردج في الخيال ، ولكن استعماله كلمة «فكرة» ما يزال يحمل شيئاً من معنى أفلاطون دون معنى كانْت . فأفكار كانْت لا تشبه أفكار أفلاطون ، لأنها ما كانت تعنى الا بالظاهري وليس بما يدعوه كانْت «الماهُويّ» أو «الاشياء في ذاتها » . ولم يقبل كولردج بتحديد العقل هذا عند كانْت ، الى حد أنه وجد من الصعب الاعتقاد أن كانْت نفسه كان يتقبّله .

لذلك بالرغم مما يصرّح به ، إنني لا أقوى على الاعتقاد

انه كان بمقدوره أن يعني بكلمة ماهيّة أو الشيء في ذاته اكثر مما تفيده كلماته ، أو أنه في دخيلته قد خصص القوة التشكيلية برمّتها لاشكال العقل ، تاركاً للسبب الخارجي ، لمعدن احساساتنا ، مسألة من غير شكل ، هي من غير شك لا يمكن أن تُعقل .

(١/ص ١٠٠)

لهذه النقطة بعض الاهمية بالنسبة للنظرية الجمالية ، لأن نظرة كانْت ترى الفن تمثيلاً لفكرة في ذهن الفنان ، في حين يراه أصحاب الافلاطونية المحدثة تمثيل الحقيقة عينها .حاول كولردج تحت تأثير شيلنْك أن يجمع بين هاتين النظرتين . والواقع ان مماثلة الطبيعة بالعقل عند شيلنْك ، وفكرة ان الخيال وساطة لبلوغ التماثل او ادراكه قد جذبا كولردج نحو شيلنْك أول مرة . ولكن العقيدة المسيحية عند كولردج جعلته يدرك ان التماثل لا يترك مجالاً لإله أسمى ، فرفض شيلنْك ، كما كان قد رفض (بُيمه) من قبله ، وللسبب عينه . يقول كولردج عن فلسفة شيلنْك في رسالة بتاريخ ٢٤ تشرين الثاني ١٨١٨ :

بوصفها نظاماً ، هي اكثر بقليل من فلسفة (بُيمه) ، مترجمة من الرؤى الى المنطق والى نوع من الفصاحة الأخّاذة .وتتقلص في الاخير الى محض القول بوحدة الوجود مثل فلسفة بُيمه .

(رسائل مجموعة ، ٤ ،ص ٨٨٣)

حاول كولردج في دليل السياسي (١٨١٦) أن يعدّل فلسفته بحيث يتغلب على هذا النوع من الاعتراض ، ولكننا هنا في صدد الخيال الأدبي ، لذلك يجب أن نُخرج هذه المسألة من حدود بحثنا .

سيرة أدبية تخطيط لحياة كولردج الادبية وآرائه ، لكننا يجب الا نغفل طبيعة الكتاب رغم انه يضم استطراداً طويلاً في الفلسفة . يأخذ بعض النقاد على هذا العمل افتقاره للوحدة ويخفقون في ادراك العلاقة بين النصف الاول ، الذي يتابع مسيرة فكر كولردج ، وبين النصف الثاني الذي يتناول الشعر بالنقاش ، وبخاصة شعر وردزورث . صحيح أن خيط الفكر عند كولردج يغيب عن النظر أحياناً بسبب ما يدخل فيه من استطرادات في نقاشه ، ولكن ذلك يجب الا يؤدي بنا الى الظن ان العمل تنقصه الوحدة . ثمة أولئك الذين لا يجدون علاقة بين المبادىء الفلسفية والنقد الادبي ، ولكن انكار هذه العلاقة يعني انكار امكانية النقد الفلسفي ، وهو بالطبع مجال اهتمام رئيس عند كولردج . فهو يرى في «غاية النقد القصوى» أنها «تأسيس مبادىء للكتابة اكثر بكثير من تقديم قواعد لاصدار حكم على ما كتبه آخرون» (٢/ص ٦٣) ويقدم نقده بالذات دليلاً واضحاً على علاقة هذا الامر بوظيفة الناقد .

تبدأ سيرة ادبية بوصف الذوق المبكّر في الادب لدى المؤلف وتأثير شعر «بولز»[٨] . ولكن سرعان ما نأتي الى

وردزورث ومغامرتهما المشتركة في الشعر التي نشرت بعنوان **قصائد غنائية** . سبق ان فسّر وردزورث طبيعة تجاربهما الشعرية في بيان قصير في الطبعة الاولى عام ١٧٩٨ ودافع عن القصائد تجاه النقد الموجّه اليها في مقدمة طويلة في طبعة ١٨٠٠ ،ثم في صيغة معدّلة في طبعة ١٨٠٢ . وبعد ذلك كتب وردزورث مقدمة أخرى لاشعار من نظمه بعنوان **قصائد** ، نشرت عام ١٨١٥ ، يعرض فيها تفريقه الخاص بين التصور والخيال ، ممثلاً لذلك بمناقشة لاشعاره ، اضافة الى شعر شكسپير وملتن . ولكن تفريق وردزورث ليس بالدقة التي نجدها عند كولردج ، حتى انه في بعض الوجوه يناقضه . ومن ذلك قول وردزورث :

> يكون التصور قدرة فاعلة ، وهي كذلك ، بحكم قوانينها وروحيتها الخاصة ، قدرة خلاقة . أما كيف يطمح التصور لينافس الخيال ، وكيف يتنازل الخيال ليعمل بموادِ التصور ، فذلك ما يمكن التمثيل له من مؤلفات جميع الكتّاب البُلغاء ، في النثر أم في الشعر ، وبخاصة في اعمال اولئك الكتّاب من بلادنا .

يفصح كولردج في **سيرة أدبية** عن اختلافه مع وردزورث :

> وسوف أعرض الآن طبيعة الخيال ونشوئه ، ولكن يجب ان استأذن في القول أولاً بأنني بعد تمحيص ملاحظات وردزورث عن الخيال ، في مقدمته للطبعة الجديدة من

أشعاره ، لا أجد استنتاجاتي مما ينسجم مع ما ذهب اليه ، واعترف أنها ليست كما كنت أحسب من قبل .

(١/ص ١٩٣)

وهو يشعر كذلك ان مقدمات وردزورث السابقة قد حالت دون تقدير أهمية الثورة الشعرية التي اجتهدا في اطلاقها .

لذلك أعتقد أن بوسعنا القول في ثقة ان الملاحظات النقدية التي سبقت قصائد غنائية أو ألحقت بها تشكل المصدر الحقيقي لما قدِّر لكتابات وردزورث أن تواجهه من معارضة لا مثيل لها .

(١/ص ٥١)

ثم يُتبع ذلك بتعبير اكثر وضوحاً عن اختلافه مع وردزورث :

انني لم أتفق قط مع اجزاء كثيرة من هذه المقدمة في ما يُعزى اليها من معنى ، وفي العبارات التي يبدو أنها تفيد ذلك المعنى من غير شك ، بل انني قد اعترضت عليها بوصفها مبدأ خطأ ، تناقض . . . ما يفعله المؤلف نفسه في عدد كبير من القصائد نفسها .

(٢/ص ٧ ـ ٨)

إن عدم الرضا بدفاع وردزورث عن جهودهما الشعرية

يعود في الواقع الى الوقت الذي كتبت فيه المقدمة الاصلية لمجموعة قصائد غنائية، لان كولردج كان قد كتب الى صديقه «سوذبي» بتاريخ ١٣ تموز ١٨٠٢ أن« . . . المقاطع الاولى قد أخذت في الواقع من ملاحظات لي » ، ثم يضيف « . . . بدأنا نرى ان ثمة اختلافاً جذرياً في آرائنا » (رسائل مجموعة ، ٢ / ص ٨١١) . وليس من الصعب معرفة سبب عدم الرضا عند كولردج ، لأن قدراً كبيراً من مقدمة وردزورث قد كتب بلغة هارتلي . والحق أن «الهدف الاساس» للقصائد حسب رأي وردزورث ، كان متابعة «القوانين الاولية في طبيعتنا : وبخاصة ما يتعلق منها بطريقتنا في ربط الأفكار في حالة من الاثارة» . في ذلك الوقت كان كولردج قد تخلى عن آراء هارتلي ، ولا شك أن كولردج هو الذي دفع وردزورث أن يدخل في مقدمة ١٨٠٢ المنقحة فقرة طويلة حول الموضوع :«ما الشاعر ؟ »وهي تقترب كثيراً من آرائه بالذات .

كانت طبيعة النبوغ لدى وردزورث من نوع يصعب التعبير عنه بعبارات فكرية . وربما كانت رؤيته الشعرية شخصية اكثر مما استطاع كولردج ان يدرك . ولكن كولردج كان يظن ان بوسعه فهم وتحليل ذلك النبوغ لأنه كان أقرب الى وردزورث من أي ناقد آخر ، وبالرغم من اختلافاتهما ، كان يحسّ انه يساهم في تلك الرؤية . فالوحدة في سيرة أدبية ، اذن ، توجد في تحليل الخيال الشعري ومناقشة شعر وردزورث بوصفه يصور الخيال اثناء العمل . يمكن النظر الى الكتاب من وجوه عدة ، انه

المقدمة التي تأخرت عن قصائد غنائية ، والتي أراد كولردج ان يكتبها أول الأمر ، ولكنها تركت ليكتبها وردزورث .

اذا لم يغب ذلك عن البال أدركنا ان ليس ثمة من عوز للاستمرارية بين الفصل الثالث عشر من سيرة أدبية ، حيث يعرض كولردج للتفريق بين التصور والخيال ، وبين الفصل الرابع عشر ، حيث يتساءل « ما الشاعر ؟ » فالشاعر في «الكمال الامثل» كما يخبرنا في الفقرة التي تتصدر هذا الفصل ، «يشيع نبرة وروحاً من الوحدة» وهو يبلغ ذلك باستخدام خياله . ويتم التوصل الى الوحدة عن طريق :

> الموازنة او التوفيق بين الصفات المتضادة او المتنافرة ، بين التشابه والاختلاف ، بين العام والملموس ، بين الفكرة والصورة ، بين المتفرّد والممثل غيره ، بين حس بالجِدّة والطراوة وبين القديم والمألوف من الأشياء ، بين حالة من الشعور أكثر من المعتاد ونظام أكثر من المعتاد ، بين حكم دائم اليقظة وتمالك للنفس دائم وبين حماس وشعور بالعمق والعنف .

(٢/ ص ١٢)

يتفق هذا مع قوله السابق ان « . . . الرموز جميعاً تنطوي بالضرورة على تناقض واضح » (١/ ص ١٠٠) . وهي تكون متناقضة لأن الجزء منها شيء والجزء الآخر فكرة ، متفردة ولكنها تمثل غيرها ، صورة وفكرة معاً . وهي فوق ذلك كله تجمع ما

يراه المبدأين الاساسيين في الشعر العظيم ، «الصدق نحو الطبيعة» و«الاهتمام بالجِدّة » . وقد تأكد هذا التحليل النظري تجريبياً في شعر وردزورث ، الذي يجمع اكثر من غيره صدق الوصف الطبيعي مع الجِدّة والنضارة . فقد تناول وردزورث أشياء مما يُدْرَك كل يوم ، «منظراً معروفاً مألوفاً» أو «شخصيات واحداثاً . . . مما يوجد في كل قرية وما يجاورها » ، وبعد أن اضفى عليها «ما يعدّ لها من ألوان الخيال » أحالها رموز حقيقة شاملة . تنبع الجدّة في شعر وردزورث من نضارة رؤ ياه التي تجد وتعبر عن هذه الصفة الشاملة في المعتاد والمألوف . ونبوغه في جوهره يوجد في القوة التي تتناول ما «عتّمت عليه العادة» فيضفي عليه «عمق العالم المثالي وعلاه » .

وبعد أن قال هذا ، اضطر كولردج الى ملاحظة أن ليس شعر وردزورث بأجمعه عـلى هذا المستوى من الخيال . فثمة في بعض القصائد ما يدعوه «أموراً بدهية» أو ميلاً الى المفصّل بل الى العرضي . ولا يصدر ذلك عن الخيال ، بل عن عملية تجميع لا تختلف عن التصور . وثمة كذلك علاقة منطقية بين هذا وبين الاحكام التي يطلقها كولردج على أسلوب وردزورث ولغته في بعض القصائد ، لأن اللغة قبل كل شيء عنصر وسيط يربط عالم الطبيعة بعالم الفكر . وفي بعض الاحوال أخفقت لغة وردزورث في خلق وحدة مقبولة بين العالمين . وبالرغم من أن كولردج يدعي لصاحبه «موهبة الخيال في أسمى وأدق معاني الكلمة » يضطر للاعتراف أن «وردزورث في لعبة التصور ليس

رشيقاً دوماً» فاستخدامه الخيال يبدو «من صنع بحث عامد وليس من نتيجة عرض تلقائي » . لكن كولردج مع ذلك لم يخامره شك في أنه قد لمس عند وردزورث نبوغاً شعرياً «يدينه أكثر من غيره من الكتّاب المحدثين من شكسپير وملتن ، ولكنه مع ذلك نبوغ أصيل وغير مستعار ابداً » . فكلماته بالذات ، كما يقول كولردج ، هي في الوقت نفسه شاهد وتصوير ، فهو في الواقع ، على جميع الافكار والاشياء :

يضفي الألق ،
الضوء الذي لم يكن ، في البحر او في البر ،
التكريس ، وحلم الشاعر .

(٢/ ص ١٢٤)

٣

الرّمز وَالمفهُوم

يوجد مفتاح نظرية كولردج النقدية في فكرته عن الرمز . فعنده أن العمل الفني رمز يتوسط بين عالم الطبيعة وعالم الفكر . ففعل التقدير الجمالي ، كفعل الخلق الفني ، ان هو الا اظهار الخبرة في رمز عن طريق قوةَ الخيال . ولكننا قد نسأل عن قيمة ذلك لممارسة النقد . كان كولردج نفسه يعتقد أن لذلك قيمة ليس للناقد وحده بل للشاعر كذلك . فالتفريق بين التصور والخيال ، وهذا ينطوي على مبدأ في الرمزية :

> يقدّم في تأثيراته المباشرة مشعل هداية للناقد الفلسفي ، وفي النهاية للشاعر نفسه . ففي الأذهان النشيطة ، سرعان ما تتحول الحقيقة بالتطبّع الى قوة ، ومن موقع التوجيه في تمحيص النتاج وتقويمه ، تصبح فاعلة في ذلك النتاج .

(٢/ ص ٦٢)

لم يكن كولردج يعتقد مطلقاً أن نظريته سوف تعطي الناقد

مجموعة من القواعد يطبقها على عمل فنّي فيحكم بها ان كان ذلك العمل يتصف بالنبوغ أو لا يتصف به . والواقع أن نظريته كانت تستبعد ذلك تماماً ، فقد كانت إحدى انجازاته ، من وجهة نظر تاريخية ، تخليص النقد من رواسب قواعد الكلاسية المحدثة التي تخلّفت في نهاية القرن الثامن عشر . فهو يرى أن كل عمل فني فريد ، ورغم أنه يعترف بوجود الأنماط الأدبية ، ألا أن هذه قد ظهرت ، ليس بفعل ارادة عشوائية ، بل بسبب من طبيعة المادة التي تجسّد . وليست وظيفة الناقد أن يبيّن الى أي حد يقترب العمل الفني من التعريف الشكلي ، بل أن يبيّن الى أي حدّ من الكمال يحقق القوانين التي تنطوي عليها طبيعة ذلك العمل ذاتها . وهذه الطبيعة عضوية وليست آلية ، والمبدأ العظيم الوحيد أن يميّز ويلاحق في العمل نموّه ، وكيف تجتمع العناصر لتكوّن وحدة هي أكبر من مجموع الأجزاء المتفرقة . وهذه الوحدة العضوية ميزة جوهرية في ما يقصده كولردج بكلمة رمز .

والرمز عند كولردح يقف بمواجهة المفهوم ، ولكن عن طريق التفاعل بين الاثنين يصل العقل البشري الى أبعد انجازاته . ويجتهد العقل للتعبير عن مغزى خبرته بالذات في أشكال رمزية ، لأن التعبير على شكل مفهوم غير كافٍ غالباً . ولكن الفهم بقولبة المفهوم يسعى دوماً لتفسير رموز الفن حتى عندما يدرك أن المحاولة لا يمكن أن تكون ناجحة تماماً .

فوظيفة الفنان أن يجسِّد خبرته في رموز ، ولكن وظيفة الناقد أن يحاول ترجمـة هذه الى فكر منطقي . ثم يستخدم الفن ما يجد في عالم الطبيعة ليعبِّر عن رؤ ياه في الأشياء ، ويتجرد النقد للحكم على مدى نجاح ذلك الانجاز . يبدأ الناقد بسؤال نفسه إن كان الشاعر أصلاً قد ترجم الفكر الى لغة الشعر ـ وهي تهمة وجّهها كولردج الى پوپ ـ أو ان كان قد جسد فكرته في رموز تعادل الفكرة بدقة بحيث لا يكاد يمكن الفصل بين الرموز والفكرة التي ترمز اليها . من أجل ذلك يفرّق كولردج بين الرمز والحكاية الرمزية . فهو يقول ان «الرمزي» :

> قد لا يمكن تعريفه بالتفريق عن الحكاية الرمزية بأفضل من قولك أنه بحدّ ذاته دائماً جزء ممثِّل عن الشيء برمّته .

(كولردج : متفرقات نقدية
تحرير ت . م . ريزر ، ص ٩٩)

تنطوي مقارنة كولردج في دليل السياسي على نفس النوع من التمييز بين تناول الشخصيات التاريخية في العهد القديم بشكل خيالي وبين التجريدات عديمة الحياة عند المؤرخين المعاصرين فهو يقول ان هذه قد أصابتها «العدوى الشاملة من فلسفتها الآلية» . في حين تكون الحالة الأولى :

> . . . بمثابة المستخرَجات الحيّة من الخيال ، من تلك القوة التي توفِّق وتتوسط ، وهي إذ تُدخل العقل في

صور الحس . . . تولّد نظاماً من الرموز ، متناغمة في حد ذاتها ، متجانسـة مع الحقائق وتكون منها بمنزلة الموصلات .

وشخصيات العهد القديم ليست من شخصيات الحكاية الرمزية ، إذ يصفها كولردج بأنها في الوقت ذاته «صور أشخاص ومُثُل عليا» .

ويرى كولردج أن مثل ذلك يصدق على الشخصيات الدرامية عند شكسپير ، لأنها تُظهر كذلك قوة النبوغ أو الخيال ، الذي يصهر معا ملاحظة الرجال والنساء مع الخصيصة المتسامية في ذهن الشاعر نفسه . وخيال شكسپير ، عند كولردج ، انصهار الموضوعي مع الذاتي . فشخصياته ليست مستقاة من الحياة بمعنى أنها ملاغم من أفراد بعينهم ، بل إنها مخلوقة «بفعل قوة التأمل» .

فشخصيات شكسپير، ابتداء من عطيل وماكبث حتى ‹دوگبري› وحفّار القبور[1] يمكن أن تدعى حقائق مثالية . فهي ليست الأشياء ذاتها قدر ما هي تجريدات عن الأشياء ، يتناولها الذهن العظيم فيطبّعها حسب مفهومه بالذات..

(نقد شكسبير
تحرير ت . م . ريزر ، ٢ ، ص ١٢٥
طبعة ايڤريمان ، ١٩٦٠)

لا يمكن تفسير هذه النقيضة الا بتوسّط قوة مثل الخيال تمكّن الشاعر ذا النبوغ من تمثّل العالم الخارجي في وعيه الخاص فيجعل منه تمثيلاً رمزياً من صنع ذهنه الخاص . يشير كولردج الى هذه الشمولية الذاتية التي تميز شكسپير فوق غيره عندما يوضح في سيرة أدبية كيف أن شكسپير «ينطلق قُدُماً ، ويخترق جميع أشكال الشخصية البشرية والعواطف . . . [و] يصبح الأشياء جميعاً ، ولكنه يبقى ذاته الى الأبد» (٢/ص ٢٠) . وملتن ، رغم نبوغه ، كان أكثر ذاتية من شكسپير ، لأنه يبقى «ذاته أمام ذاته في كل ما يكتب» ، في حين أن شكسپير «شمولي ، وهو في الواقع ليست لديه طريقة» (حديث المائدة ، ص ٣٩ ، ٢١٣) . ومما يوجد على النقيض من شكسپير بصورة أعظم ما يعرضه بعض الدراميين في عصر اليزابيث من «محض تجميع من غير وحدة» (كما في أعمال بيمُنت وفليچر) أو «تراكمات . . . من غير . . . . نمو من الداخل» (كما في أعمال بن جونسن) . وقد كان هؤلاء شعراء تصور لا شعراء خيال :

أخذوا من الأذن والعين ، من غير رادع من بديهة أو امكانية داخلية ، شأن من يأخذ ربع برتقالة فيضمها الى ربع تفاحة ليجمع اليهما مثل ذلك من ليمونة ورمانة فيصنع ما يبدو فاكهة مستديرة مختلفة ألوانها .

(منوعات نقدية ، ص ٤٤ ـ ٤٧)

ولم تكن لديهم فكرة مكوَّنة في الذهن تخلق عملهم

وتحكمه ، بل كانوا قانعين باختيار وتجميع العناصر طبقاً للقوانين الخارجية التي تحدد الأنماط الأدبية أو الذوق المعاصر .

من الصعب أن نرى لماذا يقول بعض الكتّاب ان نظرية كولردج في الخيال لا تتصل بوظيفة النقد ، وهو الذي علّمنا النظر الى الأدب بطريقة جديدة . والواقع أنه يمكن القول إن الرمزية بوصفها مبدأ نقدياً قد شاعت منذ أيامه الى درجة دفعت بالنقاد الى تجنب طرق غيرها في النظر الى الأدب . وقد يصحّ ذلك في الدرامه بخاصة ، حيث استطاع تفكيره أن يجعل النقد يعنى بالشخصية أكثر من الفعل المسرحي ، بل إنه قاد الى إهمال الاعتبارات الدرامية والمسرحية على حساب النظر الى المسرحيات كما لو كانت محض قصائد . لكن كولردج في ممارسته النقدية قد فعل أكثر من النظر الى العمل الدرامي على أنه محض تعبير رمزي عن الفكر . ففي محاضراته عن شكسپير كان يستخدم الفكرة لرسم منهج نقدي يتفحّص به المسرحيات في إطار صنعه للموازنة أو التوفيق بين الأضداد . فهو يفسّر التقابل بين الحياة العليا والدنيا أو بين الشخصيات ، مثلاً ، على أنه يقود الى توفيق أكثر ضرورة ، وعلى أنه لا يحطّم الوحدة بل يخلقها .

يحرص كولردج على مناهضة الفكرة القائلة إن نبوغ شكسپير غير عقلاني ، وعلى إزالة الصورة التي تظهره «ابن

الطبيعة» وصاحب «خيال جموح» . كان ذلك همّه الأساس في جميع المحاضرات التي ألقاها عن شكسپير حيث يقول :

. . . لقد كان هدفي وما يزال أن أبرهن أن في جميع المسائل ، من أهمّها الى أدقّها ، تكون أحكام شكسپير متناسبة مع نبوغه - بل إن نبوغه يتكشّف في حكمه ، وذلك على أحسن صورة .

(نقد شكسپير ، ١/ص ١١٤)

وهذه المسألة ضرورية لنفهم نقد شكسپير عنده إضافة الى طريقته في تحليل الخيال . لقد مرّ بنا أن كولردج يدعو الخيال «أداة العقل» ، وأنه يعمل بتوجيه من الارادة . والواقع أن بوسع المرء النظر الى الخيال بوصفه أداة في المعرفة ، لأن الشاعر العظيم فيلسوف كذلك ، يفسّر الخبرة بشكل قد لا يكون بعبارات منطقية ، بل بتركيبات فنية رمزية تعادل الطرائق الماورا طبيعية عند المفكر التجريدي . فالتفاعل بين الرمز والمفهوم ، كذلك ، يدفع قُدماً معرفة الانسان بنفسه وبالعالم الذي يقطن فيه . وهذا يثير سؤالين لم نتناولهما بعد ، الأول : أيّ دور تلعب المشاعر في نظرية كولردج ، وهل الخيال محض قدرة عقلية ؟ والثاني : أية علاقة توجد بين الخيال وعالم الأحلام واللاوعي ؟ وللسؤالين بعض الأهمية في التطور الذي أضفته الأجيال اللاحقة على فكر كولردج .

والجواب عن أول هذين السؤالين على شيء من

الوضوح . فمن الخطأ النظر الى تسميات مثل العقل والفهم ، والتصور والخيال على أنها كيانات ، فهي ليست قدرات قدر ما هي عمليات . فقد كان كولردج دائم الاصرار على أن العقل البشري يشبه الكائن العضوي لا الماكنة . واليوم ، إذ تبذل محاولات لوصف المخ بلغة الحاسبة الألكترونية ، ما تزال ملاحظات كولردج حول نظرية الذبذبات عند هارتلي تحمل من المغزى ما كانت تحمله يوم أبداها ، وهو إذ يرفض مطابقة الدوافع العصبية بالوعي ما يزال يقدم نقداً صحيحاً لعلم النفس السلوكي . صحيح أن تركيزه على نظرية المعرفة في سيرة أدبية يؤدي به أن يقول القليل عن العواطف ، ولكننا على امتداد كتاباته نحس بالأهمية التي يعلّقها على العواطف ، وفي صورة الشاعر التي يقدّمها في الفصل الرابع عشر من سيرة أدبية يتحدث عن اتحاد «الحكم دائم اليقظة وامتلاك النفس الدائم مع الحماس والشعور العميق أو العنيف» . فالمشاعر تلعب دورها ولا شك ، والمشاعر العنيفة بخاصة ، ولكنها دائماً تحت إمرة السيطرة الفنية . والفكرة تناغم «يدفع روح الانسان بأكملها الى النشاط» ، ولكن للعواطف مكانتها في هذا التناغم .

ولكن ، يتساءل بعض المعلّقين ، أليس هذا التنظير برمّته بمثابة هيكل علوي معقد أقامه اهتمام كولردج بفلسفة ما وراء الطبيعة ، في حين كنا نعلم طوال الوقت أن شعره بالذات كان نتاج أحلام والهام يدين الى الأفيون أكثر مما يدين الى الأفكار

العقلية ؟ ومسألة الأفيون يمكن الانتهاء منها في شيء من السرعة . فالجواب عن ذلك ، في أبسط عبارة : مقابل كل شاعر لجأ الى الأفيون يجب أن يكون ثمة ألف شخص ممن تعاطى الأفيون ولم يرزق موهبة كتابة الشعر . وبالطبع أن قصيدة كبله خان قد أشاعت القول ان خيال كولردج كان يقتات على الأفيون ، ولكن في كتاب حديث بعنوان **الأفيون والخيال الرومانسي** للآنسة (اليثيا هَيتر) تحسن المؤلفة عرض المسألة إذ تقول ان القصيدة لم تنظم في حلم ، بل حسب عبارة كولردج نفسه ، في «نوع من حلم اليقظة جاء بفعل حبتين من الأفيون» . ومن هذا النوع من حلم اليقظة ، كما تقول ، نجد أغلب المدمنين :

> . . . غير قادرين على انتاج شيء ذي قيمة . . . لأنهم لا يمتلكون الخيال أو الذاكرة أو المعرفة التي عند كولردج . ولكنه ، إذ تنغلق حواسه الخارجية ويبقى ذهنه يقظاً وقادراً على ملاحظة الكلمات المتصلة والصور تتفلّت معا في خروجها من الذهن ، استطاع أن ينتج مسودّة عما صار بعد ذلك قصيدة كبله خان .

(المصدر المذكور ، ص ٢٢٣) .

كذلك الأمر في الأحلام . فقد كان كولردج ولوعاً بالأحلام والذهن اللاواعي ، وكان على استعداد للاعتراف بأن المادة الأولية للشعر قد تأتي من هذا العالم الآخر داخل ذواتنا . ولكنه

كان يصرّ على أن تعطى تلك المادة شكلاً ، وأن تُخضع لسيطرة الحكم الفني قبل أن تصير رمزية بشكل صحيح .

ولكن ثمة معنى آخر يكون الحلم فيه أحياناً متصلاً بالفن . ويقع ذلك في استعمال على سبيل الاستعارة ، من النوع الذي نجده في رسالة (كيتس) الى (بنجامن بيلي) يقول فيها في فقرة شهيرة :

> أنا لست واثقاً من شيء ثقتي بقداسة عواطف القلب وحقيقة الخيال ـ فما يمسكه الخيال على أنه جمال يجب أن يكون الحقيقة ـ سواء وجدت قبل ذلك أم لم توجد . . . ويمكن مقارنة الخيال بحلم آدم ـ أفاق فوجده حقيقة .
> (رسالة ٢٢ تشرين الثاني ، ١٨١٧ رسائل جون كيتس تحرير م . ب . فورمن .الطبعة الرابعة ، ص ٦٧).

يبدو هذا كما لو كان صدى عن كولردج ، قد يحدو بالمرء أن يلتمس تشابها في نظرتيهما من ملاحظاتهما على شكسپير ، لأن ربط كولردج المتناقض بين الذاتية والموضوعية في تقويم أعمال شكسپير يوازيه استعمال كيتس عبارة «الشمولية النابعة من الداخل» في وصف نبوغ شكسپير[٢] . ويستخدم كيتس عبارة أكثر شهرة «الامكانية السالبة» في وصف هذه الخصيصة التي يعجب بها عند شكسپير . وتشير العبارة الى ما يعدّه موضوعية

شكسبير في تصوير الحياة بصدق ، لكنه يخلو من أي تفسيرات نظرية نهائية . فعنده أن ذهن شكسبير كان يرضى بالبقاء في شك وعدم يقين ، فقد كان يقوى على تصوير رؤ يا كوميدية في الحياة قدر ما يصور رؤ يا مأساوية ، من غير ادعاء بصحة نهائية لأحداهما . وثمة مغزى في أنه في الرسالة التي يستعمل فيها هذه العبارة نجده يقارن هذا النوع من الذهن ببحث كولردج عن اليقين :

> الإمكانية السالبة ، هي امكانية بقاء الانسان وسط حالات من عدم اليقين والغموض والشك ، من غير اندفاع مستثار وراء الحقيقة والعقل ـ كولردج مثلاً ينطلق وراء شبه حقيقة منعزلة طريفة يلتقطها من غياهب الغموض ، لكونه غير قادر على البقاء قنوعاً بنصف معرفة .
>
> (رسالة ٢١ كانون الأول ، ١٨١٧ ، المصدر المذكور ، ص ٧١) .

ولكن مفهوم كيتس عن الخيال لا يشبه مفهوم كولردج . فرؤ يا الشاعر ، حلم آدم ، لا تكون صحيحة الا بمعنى أنها تمثل الحياة كما يراها الشاعر ساعتئذ ، من غير أي ادعاء بيقين مطلق . وقصائده الطويلة الكبرى تكشف عن شك عميق ، رغم نبله ، حول مجال الخيال . فأغنية العندليب ، عند كيتس، ع على الشعر ، وثمة مغزى في أن قصيدة الى عندليب لا تنت

بتوكيد بل بسؤال :

هل كانت رؤيا ، أم حلم يقظة ؟
هربت الأنغام : أيقظان أنا أم نائم ؟

توحي القصائد أن كيتس كان يتزايد شعوره بأن الخيال حلم يتلاشى مع الفجر . وحتى قصيدة الى خابية أغريقية ، ذات الخاتمة التوكيدية ، «الجمال الحق ، والحق الجمال» تعبر عن هذا الشعور . يكاد التعليق على هذا القول المنسوب الى الخابية الا يعرف نهاية ، ولكن البقية من كتابات كيتس تؤكد أن ما كان يعنيه بذلك القول هو الاشارة الى أن لكل عمل فني قيمته الخاصة بوصفه تمثيلاً للواقع . ليس لدى كيتس ما يقابل الاعتقاد الكلاسي المحدث بأننا في عالم حواسنا ومن خلاله نمسك بلمحات عن الواقع الفائق البعيد ، وأن الشاعر قبل غيره قادر أن يتميّز هذا الواقع ويصوّره ، كما ليس ثمة ما يقترب من تحليل كولردج الأخّاذ لكيفية بلوغنا المعرفة والدور الذي يلعبه الخيال في هذه العملية .

لم يكن كولردج ينظر الى الخيال على أنه شكل من الحدس يتسرب الى الأفكار فائقة الحسيّة التي تقع خلف ظاهر الأشياء ، كما لم يكن الخيال عنده قدرة مستقلة بذاتها تضمن حقيقة ما تدرك . ولا ريب أن عناصر من هاتين النظرتين كانت موجودة في مراحل الأفلاطونية المحدثة المبكرة من تفكيره ، ولكن مثل هذه الاتجاهات قد تصححت بتأثير كانْت ، بل بتأثير

كدوورث قبل أن يعرف كتابات كانْت . لقد فسّر كانْت الخيال في اطار نظرية معرفة شاملة ، وتبعه كولردج في ذلك بقوله ان الخيال يعمل تحت إمرة العقل . صحيح أن كولردج قد ذهب أبعد من كانْت في اعتقاده بأن العقل قد يعطينا أكثر معرفة بعالم الادراك . ولكن من الخطأ الظن أن كولردج كان ينظر الى الخيال على أنه يتيح لنا مدخلاً الى الحقيقة خارج تخوم العقل . ثم إن رموز الخيال يجب أن تتكيّف لمدركات الفهم ، فليس من صراع أبداً في ذهن كولردج بين الشعر وعلم التفكير المتسلسل . كما أنه لم يعتقد أن الشعر بديل عن الدين . فالعقل عنده لا يجتث الايمان ، بل انه في وجوهه العملية يؤكد الايمان ، الذي يجب أن يكون مسألة التزام شخصي . وحقيقة المسيحية تفصح عن نفسها في الاستجابة لحاجات الروح البشرية ، لأنه يقول في الفصل الأخير من سيرة أدبية :

> . . . ذلك هو الجدل الدائر في حلقة مما يكون عرضياً في جميع الحقائق الروحية . . . ما دمنا نحاول بطريقة الانعكاس السيطرة على أفعال الفهم مما لا نستطيع أن نعلم الا بفعل الصيرورة . اعملوا ارادة أبي ، ولسوف تعلمون ان كنت من الله .

(٢/ص ٢١٦) .

لقد كان ثمة من ادّعى للشعر أشياء تذهب أبعد مما طرحه كولردج فأدّت الى نوع من التطابق بين الشعر والدين . ومن ذلك

دفاع عن الشعر ، الذي كتبه «شيلي» عام ١٨٢١ ، ولكنه لم ينشر حتى ١٨٤٠ ، وهو خليط عجيب من الأفلاطونية المحدثة وعلم النفس التجريبي . وهو يبدأ بمحاولة للربط بين العقل والخيال ، ولكن بطريقة تختلف عما فعله كولردج . تعيدنا دراسة شيلي الى التفريق بين الحكم والتصور عند هوبز . فهو يقول أن «العقل» :

تعداد الكميات المعروفة ، والخيال ادراك قيمة تلك الكميات ، على انفراد وبشكل كامل . والعقل يحترم الفروق ، والخيال يحترم شَبَه الأشياء .

ولكنه . خلاف هوبز ، يضع الخيال فوق العقل ، لأنه يستمر قائلاً :

العقل للخيال كالآلة للفاعل ، كالجسم للروح ، كالظل للجوهر .
(آراء شيلي النقدية في الأدب والفلسفة تحرير جي . شوكروس ، ١٩٠٩ ، ص ١٢٠)

وخلاف كولردج ؛ يؤكد أن الشعر «يختلف في هذا المجال عن المنطق ، في أنه لا يخضع لسيطرة القوى الفاعلة في الذهن ، وفي أن مولده وتكرره لا يتصلان بالضرورة بالوعي او بالارادة» .

(المصدر السابق ، ص ١٥٧) .

والخيال عند شيلي يمكّن الشاعر أن يميز الأفكار

الأفلاطونية التي تقبع وراء الظواهر المحسوسة ، التي تتربّع على قمتها فكرة الخير . وفي نهاية الدفاع يقدم شيلي وعدا للقارىء بجزء ثان سوف :

> . . . يكون غرضه تطبيق هذه المبادىء على المرحلة الحاضرة من تطور الشعر ، ودفاعاً عن المحاولة التي ترمي الى الرفع من شأن الأشكال الحديثة في الأساليب والأفكار .

(المصدر السابق ، ص ١٥٨) .

وظيفة الشعراء أن يدركوا فكرة الخير هذه ، فهم «سَدَنة الهيكل من الهام غير مدرك ، مرايا ظلال ضخمة يلقيها المستقبل على الحاضر» (المصدر نفسه ، ص ١٥٩) وهذا الجزء الثاني من الدفاع لم يكتب قط ، ولكن حتى في الجزء الأول يعطي شيلي الشاعر دوراً ثورياً . وشعره بالذات ، بالطبع ، يربط الشاعر بالصراع من أجل الحرية .

كثير من المساكين
يُقحمون في الشعر بالخطأ ،
فهم يتعلمون بالمعاناة ما يبلغون بالانشاد .

(جوليان و مدالو)

وفي القمة ن أمثال هؤلاء الثائرين نجد پروميثيوس بالذات ، الشخصية التي صنعها شيلي على هيئة سادن هيكل ينقذ الناس من الطغيان ويرفعهم ليصبحوا الآلهة الجديدة .

كان «جون ستوارت مِل»[٣] أكثر تأثيراً من كيتس أو شيلي في تكوين الجو الفكري العام بعد كولردج ، فقد كان يقف بالنسبة الى القرن التاسع عشر مثل ما كان «لوك» بالنسبة الى القرن الثامن عشر . لقد عرف مِل فلسفة كولردج وأعجب بها ، وبالرغم من ذلك يصف الخيال الشعري بشكل ترابطي من حيث الأساس . وعلى طريقة كتّاب القرن الثامن عشر أمثال «الكساندر جيرارد» ، بل ربما كان في ذهنه مقدمة وردزورث في قصائد غنائية ، يصف مِل الخيال على أنه ترابط أفكار أو صور تحكمها المشاعر . ففي كتاب النوعان من الشعر (١٨٣٣) يقول ان الشعراء :

هم أولئك الذين تكوّنوا بحيث تكون عواطفهم حلقات ربط تتصل بوساطتها أفكارهم الحسية والروحية .
(مقالات مِل في الأدب والمجتمع تحرير جي . ب . شنيوند ، ص ١١٩) .

وفي نفس التاريخ ، في مقالة بعنوان ما الشعر ؟ ، نجده يقول :

من المسلَّم به أن غرض الشعر التأثير في العواطف ، وهنا يتميّز الشعر بشكل واضح عما يؤكد وردزورث أنه ضد المنطقي ، وهو ليس النثر ، بل المسلّمات أو العلم . فالأول يخاطب اليقين والآخر يخاطب المشاعر .
(المصدر نفسه ، ص ١٠٣ ـ ٤)

ومهما يكن عظيماً ومخلصاً ذلك الاعجاب الذي يكنّه نحو كولردج ، فان موقف مِلْ نحو الأدب يقوم على تفريق شديد بين قوى الذهن المتسلسلة المنطقية من جهة ، وبين حياة العواطف من جهة أخرى . فالوحدة التي كان كولردج يصرّ عليها ، حيث تكون «روح الانسان برمّتها» مشغولة بالخلق الشعري ، تغدو مفككة ، ويصبح الشعر عند مِل تنظيم الخبرة في نسق فني يستدعي وحدة من الاستجابة العاطفية ، وقيمة الشعر تكمن في تأثيره العلاجي .

هذه فكرة نادى بها في أيامنا هذه آي . أي . رچاردز على أنها تعود الى كولردج . لقد حمل رچاردز الفكر الڤكتوري عن الشعر الى نهايته المنطقية ، فقد حاول أن يقلب النقد الأدبي الى علم يخص العواطف وأن يقدّر القيمة الأدبية بمقياس الاكتفاء العاطفي الذي تقدمه . وفي هذا المجال كان وارث مِل ، الذي يعتقد أن الحقيقة تخص مجال العلم ، ووارث ماثيو آرنولد في الوقت نفسه ، الذي يرى أن الشعر سيقدم ديانة تخلو من مبدأ محدد لتكون عقيدة المستقبل ، وأن الشاعر سيحل محل الكاهن «ليفسّر الحياة البشرية من جديد ويزودها بأساس روحي جديد» . وهذا ما يتضح في كتاب رچاردز العلم والشعر (١٩٢٦) حيث يشير الى انهيار معتقداتنا الموروثة فيقول :

> عند ذلك سنُعاد الى الشعر ، كما تنبّأ ماثيو آرنولد . فهو قادر على انقاذنا ، وهو وسيلة ممكنة تماماً للتغلب على الفوضى . (ص ٨٢ ـ ٣) .

ولكن الواضح أن «الحقيقة» في هذه العقيدة الشعرية لا تزيد كثيراً على التطمين العاطفي . وفي فصل بعنوان «الشعر والمعتقدات» يقول «ولسوف يتم الاعتراف» .

ـ الذي يصدر عن أولئك الذين يفرّقون بين العبارة العلمية ، حيث الحقيقة في النهاية مسألة تحقّق كما يُفهم ذلك في المختبر ، وبين القول العاطفي ، حيث «الحقيقة» بالدرجة الأولى امكانية قبول عن طريق موقف بعينه ، وأكثر من ذلك هي امكانية قبول يخص هذا الموقف بالذات ـ بأنه ليس من وظيفة الشاعر أن يصوغ عبارات حقيقية .

ورچاردز في سعيه لاضفاء منزلة العلم على النقد ترك الشعر من غير أسس سوى المشاعر . والعلاقة التي أقامها بين الدين والشعر من جهة ، وبين العلم والنقد من جهة أخرى . لم تكن المؤالفة التي جَهَد كولردج ليبلغها . بل هي في الواقع ، كما يُظهر بشكل مقنع كتاب د.ج. جيمز التشكك والشعر ، أشبه بصيغة حديثة من علم النفس السلوكي ، الذي نادى به هارتلي ، ووجد فيه كولردج ظلمة ليل الزوح ، فجرّد له نظرية في الخيال تتحداه بأسلوب شديد التطرف .

هوامش المترجم

١ ـ الخيال وترابط الأفكار

* ترابط الأفكار هي الترجمة الدقيقة لعبارة association of ideasلقد شاعت في العربية عبارة «تداعي المعاني» وهي عبارة مضللة وغير دقيقة ، ربما كان العقاد أول من وضعها في مطالع القرن ، وتبعه آخرون ، «ربما كان في ذهنهم أن «التداعي» هو أن «يستدعي » الشيء شيئاً ، كما يستدعي المرء امرأ آخر ، مثل قولك «تداعى القوم الى أمرهم» أي طلب بعضهم بعضاً . ولكن الذي يفهم من «التداعي» اليوم هو التهافت ، أو التساقط ، مثل قولك «تداعى البناء» أي تساقط . وإذا صح ما ذهبت اليه فان الأفضل ترجمة العبارة بما يفيده الفعل Associate أي الربط أو الترابط ، وهو ما يؤكده الفصل ، علاوة على أن «المعاني» كلمة لا ترد في الأصل ، بل «الأفكار» هي التي ترد في العبارة التي وضعها الفيلسوف «هارتلي» .

(١) صاموئيل تيلر كولردج (١٧٧٢ ـ ١٨٣٤) الشاعر الانگليزي الذي يقترن اسمه باسم وليم وردزوورث (١٧٧٠ ـ ١٨٥٠) في تأسيس الحركة الرومانسية في الشعر الانگليزي .

(٢) الأفلاطونية المحدثة ، فلسفة أسسها أفلوطين الاسكندراني (؟ ٢٠٥ ـ ٢٧٠) ترفض الرواقية والابيقورية والمادية وتتميز بالتصوف ، لأنها تؤمن بالربط بين روح الفرد والسبب الأعظم في الوجود ، لذلك قبلتها المسيحية وبخاصة في القرون الوسطى .

(٣) فرانسيس بيكن (١٥٦١ ـ ١٦٢٦) فيلسوف انگليزي ، أديب ، سياسي ،

قانوني ، كتب باللاتينية أهم كتبه .

(٤) سر فيليب سدني (١٥٥٤ ـ ٨٦) من كبار شعراء البلاط والحاشية الملكية ، اشتهر بقصائد حب بعنوان (أستروفيل وستيلا) كما اشتهر في الحلقات الأدبية في عهد الملكة اليزابيث الأولى .

(٥) توماس هوبز (١٥٨٨ ـ ١٦٧٩) فيلسوف انگليزي ، صحب فرانسيس بيكن زمنا ، واهتم بالناحية العملية أو النفعية في المعرفة . طاف بأوربا زمناً واشتهر بكتابه ليڤاياثان ، والكلمة عبرية تعني (الغول البحري) وهو عنوان غريب لكتاب حول سياسة الدولة ومنزلة الفرد في المجتمع .

(٦) جون درايدن (١٦٣١ ـ ٧٠٠) شاعر انگليزي عاصر الفترة الپيوريتانية (١٦٤٩ ـ ١٦٦٠) وأعجب بزعيمها أوليڤر كرومويل ، ثم أخلص للملكية العائدة في ١٦٦٠ ، اشتهر بالشعر الهجائي وبالترجمات من اللاتينية .

(٧) الجمعية الملكية ، بدأت باسم الجمعية الفلسفية عام ١٦٤٥ في لندن ولكن الحرب الأهلية عرقلت أعمالها ، وبعد عودة الملكية عام ١٦٦٠ رعاها الملك چارلز الثاني عام ١٦٦٢ فاتخذت اسم الجمعية الملكية . كانت هذه الجمعية تضم عدداً من العلماء والأدباء والفلاسفة ومن أهم أهدافها تطوير النثر الانگليزي .

(٨) النفخ ، تورية في استعمال الكلمة الانگليزية التي تعني الايحاء كما تعني النفخ في جذرها اللاتيني .

(٩) سليقية ، مولدة بالفطرة ، والكلمة الانگليزية من جذر لاتيني يحمل معنى الولادة ، وهذا ما يفسر الاشارة الى الولادة في المقطع اللاحق .

(١٠) پروميثيوس هو البطل الذي سرق النار من زيوس ، أو جوپيتر ليعطيها للبشر ، فعاقبه زيوس بأن سلط عليه عقابا ينهش كبده وهو مقيد بالأغلال على جبال القفقاس ، وفي الليل تنمو كبده لتنهش من جديد في اليوم الثاني عقاباً لثورته على كبير الآلهة .

(١١) ليسنگ (١٧٢٩ ـ ٨١) أول وأهم ناقد الماني ودرامي . هردر (١٧٤٤ ـ ١٨٠٣) فيلسوف وناقد الماني كان له أثر كبير في فكر كوته وشعره . كانْت (١٧٢٤ ـ ١٨٠٤) فيلسوف الماني اشتهر بكتاباته عن فلسفة ما وراء الطبيعة ويعد مؤسس «ميتافيزيقا الأخلاق» ولعل أهم كتبه ما يدعى

بالعربية «نقد العقل الخالص» . شيلر (١٧٥٩ - ١٨٠٥) مسرحي وشاعر غنائي الماني ، أحدث تطوراً في كتابة المسرحية النثرية ، وكان أبرز جماعة «الصخب والضنك» الأدبية أو ما يدعى أحياناً «العاصفة والاندفاع» .

(١٢) ايكنسايد (١٧٢١ - ٧٠) طبيب اسكتلندي اشتهر بمهنته وبالشعر كذلك .

(١٣) الڤيريولامي ، نسبة الى «بارون ڤيريولام» وهو لقب فرانسيس بيكن .

(١٤) استغوار ، طلب الغور والتعمق في الفكرة أو العمل الأدبي . ومقترب ، مكان الاقتراب من الشيء ، أو التوجه نحوه . هاتان الكلمتان ترجمة explore, approach وهما من اشتقاق استاذنا في الترجمة جميعاً : جبرا ابراهيم جبرا .

(١٥) برك (١٧٢٩ - ٩٧) فيلسوف وسياسي وأديب ايرلندي كان في خدمة البلاط . من أول كتبه «دراسة فلسفية حول الرفيع والجميل» ١٧٥٦ .

(١٦) بليك (١٧٥٧ - ١٨٢٧) أهم الشعراء المتصوفة الأنگليز ، اشتهر بمجموعته الشعرية الأولى «أغاني البراءة» التي نشرت عام ١٧٨٩ وتوالت بعد ذلك أشعار أكسبته منزلة كبرى لدى الرومانسيين بخاصة .

(١٧) القبلانية من كلمة عبرية تعني «التراث» وهو مذهب صوفي في تفسير الكتب السماوية ، تطور بين القرن التاسع والقرن الثالث عشر ، كرد فعل على العقلانية التي نادى بها ابن ميمون . سويدنبرگ (١٦٨٨ - ١٧٧٢) فيلسوف سويدي عالم ، متصوف ، عني بالبحث عن تفسير علمي للعالم ، وبالعلاقة بين الروح والجسد ، والمحدود باللامحدود .

٢ - تفريق كولردج بين التصور والخيال .

(١) سيرة أدبية تحرير شوكروس ، اكسفورد ١٩٠٧ ، ٢/ص ١٩ ، وجميع الاشارات اللاحقة تكون الى هذه الطبعة (المؤلف) .

(٢) ساوذي (١٧٧٤ - ١٨٤٣) كان صديق كولردج في كمبردج ، شاعر غزير الانتاج ، كثير الكتابة والترجمة من الاسبانية ، مفرط في كتابة الرسائل .

(٣) پلوتينوس هو أفلوطين الاسكندراني ، مؤسس الأفلاطونية المحدثة ، وبروكلس وبليثو من أتباعه . فوكس (١٦٢٤ - ٩١) مؤسس «جماعة

الأصدقاء» الروحية التي تعرضت لاضطهاد السلطة . بيمه (١٥٧٥ - ١٦٢٤) متصوف الماني يرى أن الارادة هي القوة الأولى وأن الوجود يظهر من الصراع بين الأزواج المتضادة كالنور والظلام والحب والكره . . . . وليم لو (١٦٨٦ - ١٧٦١) انتخب لمنصب أكاديمي في كمبردج ولكنه رفض يمين الولاء للملك جورج الأول فحرم المنصب وأصبح زعيم جماعة من المتصوفة نقل اليها تعاليم بيمه .

(٤) نقلها كامبل في كتابه «حياة كولردج» (المؤلف) هارتلي (١٧٠٥ - ٥٧) فيلسوف وطبيب انكليزي مؤسس الترابطية . بيركلي (١٦٨٥ - ١٧٥٣) فيلسوف ايرلندي قدم الى انكلترا عام ١٧١٣ واتصل بمشاهير الأدباء مثل ستيل وآديسن وپوپ وسويفت . وسپينوزا (١٦٣٢ - ٧٧) فيلسوف يهودي من أصل پرتغالي نشأ في هولندا وطرده اليهود لانتقاده الكتب السماوية . تقوم فلسفته على رفض الثنائية والقول بوجود جوهر واحد غير محدود تكون الموجودات فيه انماطاً أو تحديدات .

(٥) شيلنگ (١٧٧٥ - ١٨٥٤) فيلسوف ألماني وأستاذ الفلسفة في عدد من المعاهد الألمانية ، يرى أن الكون لا الذات عنصر الواقع .

(٦) لايبنتز (١٦٤٦ - ١٧١٦) فيلسوف ورياضي الماني ومؤسس أكاديمية العلوم في برلين وكان متأثراً بديكارت وسپينوزا وهوبز .

(٧) ولكن في ناحية واحدة ثمة اختلاف لا يمكن اصلاحه بين أفلاطون وكانْت ، وذلك في مجال الفلسفة الأخلاقية . وثمة ملاحظة بخط كولردج في نسخته من كتاب توماس تيلر (تعليقات بروكلس الفلسفية والرياضية . . . وتاريخ الفلسفة الأفلاطونية من تأليف الأفلاطونيين المتأخرين - ١٧٩٢) وفي تلك الملاحظة يشير كولردج الى هذا الفرق ويعادل بين كانْت الأخلاقي وزينو مؤسس المدرسة الرواقية ، ولكنه في نواح أخرى يرى كانْت في شكل أفلاطون معاصر . تقول الملاحظة : «يبدو جلياً» . . .

ان الفلسفة النقدية كما في أعمال ايمانوئيل كانْتْ تشكل حلقة بين الأخلاق الرواقية والجدل الأفلاطوني . . . وهو في الواقع نفس ما يذهب اليه في المنطق السامي .

تجد هذه الملاحظة في الملحق ب من (دفاتر كولردج) ج ١ تحرير كاثلين

كوبرن ١٩٥٧، تقول كوبرن ان دراسة كولردج لفلسفة كانْت ربما بدأت «في حدود ١٨٠١ ـ ٢ ، ولو أن دراسة أعمق قد بدأت كما أظن عام ١٨٠٣ ومرة أخرى بعد ١٨١٠ ، وأكثر من ذلك بعد ١٨١٧ ، أي بين تأليف (السيرة) وقصيدة (الصديق) في نسخة ١٨١٨ (المؤلف) .

(٨) بولز (١٧٦٢ ـ ١٨٥٠) من رجال الدين في انگلترا ، اشتهر بنشر (أربع عشرة غنائية) عام ١٧٨٩ فأثارت الاهتمام بعد جدب طويل في الانتاج الشعري .

٣ - الرمز والمفهوم

(١) دوگبري ، شخصية في مسرحية شكسپير (جعجعة ولا طحن) اشتهر باساءة استخدام الكلمات . حفار القبور ، من شخصيات مسرحية (هاملت) .

(٢) استخدم كيتس هذه العبارة في هامش على نسخة من أعمال شكسپير . ينظر (حياة كيتس ورسائله) تحرير لورد هفتن (طبعة ايڤريمان) ص ٩٤ .

(٣) جون ستوارت مل (١٨٠٦ ـ ٧٣) فيلسوف انگليزي ، مؤسس (الجمعية النفعية) . كتب (نظام المنطق) و (مبادىء الاقتصاد السياسي) .

مراجع مختارة

BIBLIOGRAPHY

List of Works Cited in the Text in Chronological Order. The place of publication is London unless otherwise stated.

PLATO, *Ion (The Dialogues of Plato,* trans. B. Jowett, 5 vols., Oxford, 1871).

SIDNEY, P., *An Apologie for Poetrie,* 1595, ed. G. Shepherd, 1964.

BACON, F., *The Advancement of Learning,* 1605 *(Critical Essays of the Seventeenth Century,* ed. J. E. Spingarn, Oxford, 1908).

MILTON, J., *The Reason of Church Government,* 1641 *(Critical Essays of the Seventeenth Century,* ed. J. E. Spingarn, Oxford, 1908).

Paradise Lost, 1667, ed. Helen Darbishire, Oxford, 1931.

HOBBES, T., *Answer to D'Avenant,* 1650 *(Critical Essays of the Seventeenth Century,* ed. J. E. Spingarn, Oxford, 1908).

Leviathan, 1651, ed. Michael Oakeshott, Oxford, 1946.

CUDWORTH, R., *True Intellectual System,* 1678.

DRYDEN, J., *Essays,* ed. W. P. Ker, Oxford, 1900.

LOCKE, J., *An Essay Concerning Human Understand-*

ing, 1690, ed. A. C. Fraser, Oxford, 1894.
SHAFTESBURY, Third Earl of, *Characteristics*, 1711, ed. J. M. Robertson, 1900.
Several Letters, written to a Young Man at the University, 1716.
Second Characters, or the Language of Forms, ed. B. Rand, Cambridge, 1914.
ADDISON, J., *Spectator* papers *On the Pleasures of the Imagination*, 1712.
HUME, D., *A Treatise of Human Nature*, 1739, ed. A. D. Lindsay, 1911.
AKENSIDE, M., *The Pleasures of the Imagination*, 1744.
Odes on Several Subjects, 1745.
HARTLEY, D., *Observations on Man*, 1749.
BURKE, E., *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful* (with an *Introd. On Taste)*, 1757, ed. J. T. Boulton, 1958.
GERARD, A., *Essay on Genius*, 1774.
BLAKE, W., *There is No Natural Religion*, 1788.
All Religions are One, 1788.
The Everlasting Gospel, 1818.
KANT, I., *Critique of Aesthetic Judgment*, 1790, trans. J. C. Meredith. Oxford, 1911.
COLERIDGE, S. T., *The Statesman's Manual*, 1816.
Biographia Literaria, 1817, ed. J. Shawcross, Oxford, 1907.
Specimens of the Table Talk of the late S. T. Coleridge, ed. H. N. Coleridge, 1835.
Letters of S. T. Coleridge, ed. E. H. Coleridge, 2 vols, 1895.
The Complete Poetical Works, ed. E. H. Coleridge, Oxford, 1912.
Coleridge's Shakespearean Criticism, ed. T. M. Raysor, 1930, rev. 1960 (Everyman's Library).
Coleridge's Miscellaneous Criticism, ed. T. M. Raysor, 1936.

Collected Letters of S. T. Coleridge, ed. E. L. Griggs, 4 vols., Oxford 1956-9.
The Notebooks of S. T. Coleridge, ed. Kathleen Coburn, 1957-61.
KEATS, J., *Letters,* ed. M. B. Forman, 2 vols., 1931, final rev. 1952.
MILL, J. S., *The Two Kinds of Poetry* and *What is Poetry?* Both essays were published in the *Monthly Repository,* one in Jan., the other in Nov., 1833. *(Mill's Essays on Literature and Society,* ed. J. B. Schneewind, 1965).
SHELLEY, P. B., *A Defence of Poetry,* 1840 *(Shelley's Literary and Philosophical Criticism,* ed. J. Shawcross, 1909).
RICHARDS, I. A., *Science and Poetry,* 1926.

A LIST OF CRITICAL WORKS

Books

ABRAMS, M., *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition,* New York, 1953.
A masterly survey of Romantic literary theory.
APPLEYARD, J. A., *Coleridge's Philosophy of Literature,* Oxford, 1966.
A most able study which relates Coleridge's theory of literature to his philosophical and religious interests.
BATE, W. J., *From Classic to Romatic: Premises of Taste in Eighteenth Century England,* Cambridge, Mass., 1946.
BRETT, R. L., *The Third Earl of Shaftesbury: A Study in Eighteenth Century Literary Theory,* 1951.
Contains a chapter which relates eighteenth-century theories of the imagination to Coleridge.
Reason and Imagination, 1960.

The first chapter reformulates Coleridge's theory in modern terms and another chapter interprets *The Ancient Mariner* in accordance with Coleridge's theory of the imagination.
FOGLE, R. H., *The Idea of Coleridge's Criticism*, 1962.
An excellent study of Coleridge as a critic.
HAYTER, A., *Opium and the Romantic Imagination*, 1968.
A fascinating account of drug addiction and the Romantic poets.
HOUSE, H., *Coleridge: The Clark Lectures 1951-52*, 1953.
A most perceptive study of Coleridge's poetry and literary theory.
JAMES, D. G., *Scepticism and Poetry: An Essay on the Poetic Imagination*, 1937.
A brilliant commentary which regards Coleridge's theory of the imagination as Kantian and is critical of I. A. Richards.
The Romantic Comedy, 1948.
Traces the decline of the Romantic conception of imagination in nineteenth-century poetry and criticism.
MUIRHEAD, J. H., *Coleridge as Philosopher*, 1930.
Somewhat out of date in view of recent scholarship, but still a standard work.
READ, H., *Coleridge as Critic*, 1949.
A good short account of Coleridge as a philosophical critic.
RICHARDS, L. A., *Coleridge on Imagination*, 1934.
Attempts to accommodate Coleridge's theory to Richards's own doctrines.
WILLEY, B., *Nineteenth Century Studies: Coleridge to Matthew Arnold*, 1949.
Contains an excellent first chapter on Coleridge; the remaining chapters are an indispensable guide to Victorian thought.

Essays and Articles

BATE, W. J. and BULLIT, J., 'Distinctions between Fancy and Imagination in Eighteenth Century Criticism', *Mod. Lang. Notes,* Jan., 1935.

BRETT, R. L., 'Coleridge's Theory of the Imagination', *Essays and Studies by Members of the English Association,* 1949.

COHEN, R., 'Association of Ideas and Poetic Unity', *Philological Quarterly,* 36 (1957).

HARDY, B., 'Distinction without Difference: Coleridge's Fancy and Imagination', *Essays in Criticism,* Oct., 1951.

KALLICK, M., 'The Association of Ideas and Critical Theory: Hobbes, Locke, and Addison', *English Literary History,* 12 (1945).

RAYSOR, T. M., 'Coleridge's Criticism of Wordsworth', *P.M.L.A.* June, 1939.

٧

الهجـــاء

بقلم

آرثر پولارد

SATIRE

by Arthur Pollard

عَن المؤَلف

آرثر پولارد (المولود عام ١٩٢٢) يشغل منصب استاذ الادب الانگليزي في جامعة (هل) البريطانية منذ عام ١٩٦٧ . له عدد من المؤلفات في أدب القرن التاسع عشر .

الانسان المجالُ الصحيح لدراسة البشر . . .
حَكَمٌ في الحقيقة فردٌ ، ملقى في خطأ لا قرار له :
هو مجد العالم ، والأضحوكة ، والأحجية .

(پوب ، مقال في الانسان ، ٢/٢ ، ١٧ - ١٨)

إرتَعِدْ وانقلب شاحباً
إذ يلوِّح الهِجاء بعصاه الغليظة .
(چارلز چرچل ، الشبح ، ٣/ ٩٢٥ - ٦)

١

الغايات والمواقف

ليس من اليسير العيش مع الهجّاء[1] . انه اكثر وعياً من المألوف بحماقات من حوله وعيوبهم ، ولا يقوى أن يمنع نفسه من إظهار ذلك . انه في موقع صعب ، اذ يسهل ان يعرّض نفسه لتهمة التفوّق الخلقي او لتهمة الرّياء اذا اعتقد الناس أنهم يرون فيه بعض العيوب التي يدين وجودها في الآخرين . وإذا نجا من أمثال هذه التهم ، قد يجابه تهمة الكراهية الشخصية المحض تجاه ضحاياه ، فيوصف بأنه «تعيس صغير دنيء حاقد» كما قال (همبرت ولف) عن (بوپ) في **(ملاحظات حول شعر الهجاء الانكليزي ، ١٩٢٩** ، ص ١٠٥) . الهجّاء مثل الواعظ ، يريد أن يحثّ ويُقنع ، لكن موقفه تجاه من يخاطبهم اكثر دقة وصعوبة من موقف الواعظ . يريد الثاني بالدرجة الاولى أن يقبَل سامعوه الفضيلة ، في حين يجب على الاول أن يحمل قرّاءه على الاتفاق معه في تبيّن وادانة ما يعدّه معيباً في السلوك والناس . هؤلاء الناس من بني جنسنا ، والكثير منا لا يفضّل أن يُدين ، إن لم يكن لسبب فلأننا ندرك قول أحدهم «ها اني لولا رحمة اللّه ما

نجوتُ» . قد يبدو على الهجّاء أنه يسارع في الادانة ، بل قد يجد متعة في ذلك . ويغلب ان يُثنون الدليل على مثل هذه المتعة حماسُه لهراوة لفظية أو سيف او «عصا غليظة» فهو يسألنا أن نعجب بقدراته على استعمال هذه الاسلحة وأن نعترف به فناناً ، والهجاء فن .

تكون هذه الرغبة مضمرة في العادة . ورغم أن الهجّاء قد يستمتع بقدرته ويأمل ان نستمتع نحن بها كذلك ، نجده يدعو الى غاية اكثر جدّية في العادة . يعرّف الدكتور «جونسن» كلمة الهجاء في القاموس بأنها «قصيدة تذمّ الشرّ أو الحمق» . لقد ذهب «درايدن» و«ديفو» الى أبعد من ذلك فزعم الاول أن «هدف الهجاء الحق تقويم العيوب» (مقال في الهجاء) ، كما زعم الآخر أن «غاية الهجاء الاصلاح : فالكاتب قد أمسك بالمحراث ، رغم خشيته أن فعل الهداية قد توقف منذ زمن» (مقدمة الانكليزي العريق) . يعتقد كلا الكاتبين أن في مقدور الهجاء ان يُبرىء ويعيد ، رغم أن «ديفو» يخامره الشك في أمر معاصريه . ولكن «سويفت» كان أقل شكاً ، على ما يميزه من تشاؤم . فهو يقول في مقدمة معركة الكتب (١٧٠٤) :

> الهجاء يشبه المرآة ، حيث يكتشف الناظرون فيها وجه كل امرىء ممن عداهم ، وفي ذلك يكمن السبب الرئيس لذلك النوع من القبول الذي يلقاه الهجاء في العالم ، وفي كونه لا يسيء الا للقلّة القليلة .

وبعد ذلك (١٧٢٨) صار يُنظر الى الهجاء في أحسن صوره كما يُنظر الى شرطي أخلاق يدافع عن الاخيار الضعفاء في وجه الاشرار ، يعين «ذوي الميول الطيبة على طريق الفضيلة ، لكنه يندر أو يستحيل أن ينال من الارذلين » . والهجاء بوصفه أداة علاج وتقويم يفسح المجال أمام الهجاء بوصفه عقوبة . في ذلك السِّفر الكئيب خاتِمة الهجائيات (١٧٣٨) إذ كان الشاعر الذي أقعدته الشيخوخة يقترب من نهاية ما دعاه «ذلك المرض الطويل ، الحياة [حياته]» كان (پوپ) ينظر حوله معتقداً أنه ، مثل أنبياء العبرانيين في القِدَم ، كان يقف وحيداً يشجب ما لا يمكن انقاذه (المحاورة الاولى ، ١٤١ ـ ٧٠) :

أجل ، أنا فخور ، يجب أن أكون فخوراً إذ أرى
من لا يخشون الله يخشونني :
هم بمنجاة من المحكمة والكنيسة والعرش ،
لكن الهزء وحده ينال منهم ويخزيهم .
يا سلاحاً مقدساً ! بقيتَ للذوّد عن الحقيقة ،
يا رُعباً وحيداً بوجه الحمق والرذيلة والقحّة !
يا ممتنعاً على كلّ يدٍ لا تهديها السماء ،
ربّة الشعر تعطيك ، لكن الهداية يجب أن تأتي من الآلهة ،
في إجلال أمدّ يدي اليك !

(المحاورة الثانية ، ٢٠٨ ـ ١٦)

تذكّرنا الاشارة الى «الذود عن الحقيقة» بصفة الهجّاء

حارسٍ مُثُلٍ عليا . فأفضل الهجاء ، الذي يكون في أوثق نبرة ، هو ما يكون أشدّ وثوقاً بقيَمه . وفي الادب الانكليزي ، يشكل عصر «پوپ» والذين ذكرت أعمالهم في الفقرة السابقة أفضل نماذج الهجاء - لأن في العصر الاوگستي / اوائل القرن الثامن عشر بخاصة / (والصفة نفسها دليل ثقة بما تم انجازه) كان الناس يثقون بالمستويات التي يشيرون اليها . ان كثيراً من الحزن والغضب الذي نلمسه في أعمال «پوپ» المتأخرة يعود في الواقع الى الشعور بأن تلك المستويات قد تهدّمت :

في كل يوم ينالون من الحقيقة والفضل والحكمة -
«لا شيء مقدّس سوى النذَالة » .

(المحاورة الاولى ١٦٩ - ٧٠)

يكون الهجاء دوماً بالغ الوعي بالفرق بين واقع الأشياء وبين ما يجب أن تكون عليه . ويغلب أن يكون الهجّاء شخصاً من الاقليّة ، لكنه لا يحتمل ان يكون منبوذاً صراحةً . فلكي يُصيبَ نجاحاً ، يتوجّب على المجتمع أن يبدي ولاء ظاهرياً في الاقل تجاه المثل التي ينادي بها . فإن حدث ذلك وُضع الهجّاء في موقع اكثر دقة ، وقد يكون اكثر تأثيراً من موقع من يَشجب الرذيلة وحسب . وعند ذلك يغدو اكثر قدرة على استغلال الفروق بين المظهر والحقيقة ، وبخاصة في فضح الرياء . جلد المرائي يفوق في الرقة جلد الرذيلة صراحةً . هذا ليس عنده ما يخفيه ، وهذا يريد أن يخفي كل شيء ، لان سمعته برمّتها في

خطر . فهو ينادي علانية بالمثل التي يتجاهلها ويتحداها في السرّ .

قد نحس أن مثل هذا الانسان يستحق الفضح . وفي هذا المجال يؤدي الهجّاء عملاً مفيداً اجتماعياً وأخلاقياً وذا قيمة عالمية . لكن الدكتور (جونسن) يفرّق بين العام والخاص في الهجاء : «يتميّز الهجاء الصحيح بعمومية أفكاره عن الطعن الذي يتوجّه نحو شخص بعينه» (القاموس) . لكن پوپ يرى غير ذلك .

ـ تجاوَزِ الشخصَ إذن ، وافضح الرذيلة ،
ـ كيف يا سيدي ، تلعنُ النرد دون المقامر ؟
(خاتمة الهجائيات ، المحاورة الثانية ، ١٢ ـ ١٣)

لكن الطعن يمكن أن يتجاوز حدود التطبيق الذاتي . فإذ نجد (پوپ) يهاجم (آتيكوس) أو (سپوروس) في رسالة الى دكتور آربثُنت لا يكون هجومه مقتصراً على (آديسن) و(هيرفي) بل على جميع من يشبهون ما يدّعي وجوده في هذين الرجلين من اكتمال وتعالٍ ، وغيرة ورضا معيب ، وجميع من يتصف بالسطحية والتخنّث والتملّق وترويج الشائعات . وبالرغم من ذلك ، لا يخلو الهجاء الشخصي من مخاطر . فمهما يكن تأثيره ونفاذه في عصره بالذات نجده يفقد تأثيره بسهولة مع مرور الزمن . وخصوصيته المفرطة قد تعتمّ أو تزيل صفته العامة . إن الكثير من كتاب «شارع گَرَبْ»(٢) الذين يذكرهم (پوپ) في

دنسياد وامثالهم في قصيدة (درايدن) ماك فلكنو لم يعودوا اليوم سوى أسماء . وعندما توضح جهود الباحثين اشارةً معاصرة او مغزى ، تبقى المسألة مع ذلك نائية تفتقر الى مدلول مباشر لنا . ولكننا يجب أن نذكر في هذا الصدد ان الكتابة الرديئة لا تشكّل بالنسبة الينا جريمة كبرى كما كانت في نظر (پوپ) ومعاصريه . يريد الهجّاء معرفة ما يقدر أن يقنع جمهوره بأهميته . فلو أطلق لنفسه العنان ، كما فعل (جوڤنال)[٣] في هجائيته السادسة التي تنضح بكراهية النساء ، وبلغ حد اتهام النساء أنهن قد بلغن من الفساد مبلغاً دفعهن الى تعلّم الاغريقية ، لوجد أن جمهوره يضحك منه بدل أن يضحك ممن يريد مهاجمتهم .

على الهجّاء أن يلتزم الحذر ، لكنه في بعض الوجوه يتمتع بحرية واسعة . فهو لا يعاني من قيود شكل بعينه ، لأن صنوف الهجاء لا حدود لها . كان (أ. ميلڤيل كلارك) خير من لخّص هذا التنوّع إذ يحدّد نفسه بما يدعوه الهجاء الشعري المعتاد ، فيقول :

يتمايل الهجاء ذات اليمين وذات الشمال ، على مدى يقع بين بؤرتي عالم الهجاء : فضح الحمق وتقريع الرذيلة ؛ ويمتد بين طرفين من الفجاجة والغلظة الى أقصى التهذيب والاناقة ؛ وهو يستخدم بصورة منفردة أو مجتمعة أساليب المناجاة والحوار والرسالة والخطابة والرواية ورسم السلوك وتصوير الشخصية والحكاية

الرمزية والخيال المغرق والتقليد المضحك والتقليد الهازل والمعارضة الساخرة وأية وسيلة غيرها يختار ؛ وهو يعرض وجهاً كالحرباء باستعمال جميع الالوان التي يعكسها الطيف الهجائي من ظرف وهزء وسخر وتهكّم ونهش واستخفاف وقَدْح .

(دراسات في الانماط الادبية ، ١٩٤٦ ، ص ٣٢)

لكن علينا أن نفرّق في الحال بين الهجائي الكوميدي من جهة وبين الهجائي الساخر من جهة أخرى . فالسخرية في قائمة «كلارك» لون من الهجاء لكن ثمة سخرية هجائية ، وثمة كوميديا ساخرة كذلك ـ لكي نتذكر أن الهجاء ليس بحد ذاته شكلاً محضاً متفرّداً . وثمة كذلك كوميديا وسخرية لا تتصف بالهجاء ، كوميديا اكثر كرماً وسخرية اكثر جديّة من الهجاء . مثل هذه الكوميديا تتصف بالرفق ؛ فهي تسخر وتتقبّل ، تنتقد وتقدّر ، تضحك من الشيء لكنها تضحك بهدف . ويقع في هذا الباب كوميديا «فولستاف»[٤] عند شكسبير . لكن السخرية التي تفوق الهجاء جدّية لا تحدّها حدود دون السوداوية والجنون . جدّيتها تفتقد المنظور ، وهي تتميز بالضراوة والوجوم . مثل هذه السخرية ما نجده عند «سويفت» في اقتراح متواضع لمعالجة الفقر وزيادة السكان في آيرلند عن طريق تربية الاطفال الايرلنديين بشكل منظم وتقديم لحومهم طعاماً على موائد الاغنياء . ومثل ذلك الادانة القاسية التي يعبّر عنها «هاردي» في أسلوب ساخر بعد صدور الحكم على «تِس» تلك

«الامرأة النقيّة» : «لقد أخذت العدالة مجراها . انتهى رئيس الخالدين من لعبته مع تِس » ، أو عبارته المقتضبة في احتفاله بعيد «الميلاد ١٩٢٤» :

لوا «على الارض السلام» ونحن ننشد
وندفع لمليون كاهن ليجلبه .
وبعد ألفي سنة من القداديس
وصلنا الى حدود الغاز الخانق .

٢
الموضوعات

مهما تكن طبيعة هذه الاستثناءات ، فإن المدى واسع في شموله «الهازل والجاد» معاً ، وبخاصة عندما نلاحظ أن هذه الاستثناءات تمتزج مع تناقضات أخرى لتجعل الانسان «مجد العالم ، الأضحوكة والأحجية» (پوپ ، مقال في الانسان ، ٢ ، ١٨) . كان (جوڤنال) يدرك مداه إذ قال :

كل ما يفعل البشر من وعد وخوفٍ وغضب ولذة وأفراح
ومشاغل ، يشكل ألوان الموضوع في كتابنا الصغير .
(الهجائيات ١ /٨٥ ـ ٦)

كل ما يفعل البشر ، ولنقل ، إذ نتذكر عين الهجّاء الناقدة ، كلٍّ «ما يصدر عنهم» . عند (جوڤنال) في هجائيات عديدة ، يشمل ذلك أوضاع الحياة في روما (٣) ، سلوك الأمبراطور (دومتيان) تجاه مجلس وزرائه (٤) ، أخلاق النساء (٦) «خواء الرغبات البشرية» (١٠) ، وقد نجد في هجائية واحدة ، كما قال (نتلشب) عن الأولى ، «سلسلة من الشكاوى المبهمة . . . متزوج عقيم ، سيدة رياضية ، حلّاق

غني يتحدى ثروات النبلاء جميعاً ، (كريسپينوس) المصري وحلقته ، المحامي (ماثو) في محفّته ، متصيّد الوصايا الأثيم ، السارق من قاصر تحت رعايته ، نهّاب الأقاليم ، الزوج القوّاد . المبذّر الخسيس ، المزيّف ، السجين : هؤلاء جميعاً يحشرون في نظام مرتبك» (المجلة اللغوية ١٦ / (١٨٨٨) ص ٦٢ - ٣) . لا يقدر غير (پوپ) على منافسة جوڤنال في الطبيعة الشاملة في هجائه ، غير أن پوپ يركّز على موضوعه بصورة أدق ، أو قل إنه يجعل جمهوره شديد الوعي بذلك الموضوع . يقول (إيان جاك) إن «الهجاء يولد من غريزة الاحتجاج ، فهو احتجاج صار فنّاً» (پوپ ، ١٩٥٤ (سلسلة الكتّاب وأعمالهم) ص ١٨) . ينظر الهجّاء حوله فيحار في الجواب إذ يسأل :

أيترك أحداً يخلد الى النوم ، هذا المفسدُ الكنّةَ الشبقة ؟ هذا الفاسق بدنيء العرائس والقاصرات ؟
(جوڤنال ، الهجائيات ١ /٧٧ - ٨)

لكن الموضوع يجب أن يكون ذا أهمية . كان (جوڤنال) يرى أن عصره من السوء بحيث كان من الصعب عدم كتابة الهجاء (المصدر نفسه ، ١ / ٣٠) . لكنه كان أحياناً يبدو شديد الاضطراب لسبب تافه . في مثل هذه الأحوال نتساءل إن كان الاحتجاج قد انقلب فعلاً الى فنّ . إن « الدفق التلقائي للمشاعر القوية » لم يروّض على طريق الفنّ هنا أيضاً تكون المقارنة مع (پوپ) مفيدة ، فإذ يدمّر (پوپ) ضحاياه ببراعة قاسية نفّاذة ،

نجد (جوڤنال) يضرب في هوج «بعصا غليظة» على طريقة چرچل .

يجب أن يكون موضوع الاحتجاج ذا أهمية . يجب أن يشمل مجالاً أساسياً أو أكثر من خبرة الانسان . والهجاء في الأساس أسلوب اجتماعي ، ليس فيه ما يتصف بالسمو ، كما ليس فيه شيء من «عالم ينسى ، وقد نسيه العالم» . فالخبرات التي يمكنها أن توجد هذا الوضع ، مثل خبرات الحب والموت ، تكون في عظمتها الأساسية خارج متناول الهجاء . في الكوميديا والمأساة يمكن الاحتفاء بهذه الموضوعات . لكن الهجاء لا يحتفي ، إنه يفرِّغ . لذلك عندما يتناول الهجاء هذه الخبرات يكون تناوله من زاوية ناقدة مائلة ومن خلال مرآته المشوَّهة . قد يتناول الهجاء الموتَ فيستخدمه للتأمل في الحياة التي قضى عليها ، ربما ليذكِّر بالطريقة التي عومل بها امرؤ ، أو لينقد الذين عاملوه بها ، كما فعل (بوفو) (هاليفاكس) تجاه (درايدن) :

درايدن وحده نجا من نظرته الثاقبة :

(بايرن) في وصف جورج الثالث ، الملك الضعيف في عصر من الطغيان :

في السنة الأولى من فجر الحرية الثاني
مات جورج الثالث : لم يكن طاغية

غير أنه كان يحمي الطغاة ، حتى خسر كل نعمة
فلم يبق لديه لمحة إشراق في الداخل ولا في الخارج . . .
مات ! ولم يثر موته ضجة في الأرض :
لكن دفنه تسبب في شيء من المظاهر ، فكان ثمة وفرة
من مخمل ووشي ونحاس ، ولم يكن ثمة قحط
من أي شيء عدا الدموع- الا ما سُفح منها بالتواطؤ . . .
بدا كأن سخرية الجحيم قد غلّفت
فساد ثمانين عاماً بهذا الذهب .

(رؤيا الدينونة ، ٥٧ ـ ٦٠ ، ٦٥ ـ ٨ ، ٧٩ ـ ٨٠)

ولكن هنا أيضاً ، لا ينصب اهتمام (بايرن) على موت جورج الثالث قدر ما ينصب على الجنازة . وثمة إشارة أخرى الى موت لويس السادس عشر بالمقصلة . يأتي ذلك عند وصول جورج الثالث الى بوابة الجنة حيث يتكلم القديس بطرس :

حسناً ، لن يجد كثيراً من الملوك
يزاحمهم في طريقه ؛ ولكن أين رأسه ؟
لأن آخر من رأيناهم هنا أثار ضجة
وما كان ليدخل في كنف السماء
لولا أنه ألقى برأسه في وجوهنا جميعاً .

(المصدر نفسه ، ١٤٠ ـ ٤)

يبيّن لنا هذا القول إلى أي حدٍّ يجب أن يحاذر الهجّاء ، لأن فيه من القرائن الكريهة ما يحول دون نجاحه الكامل ـ إذا استثنينا التوسع في تصوير الطبيعة المشاكسة عند القديس بطرس . نحن لا نقدر على المزاح بشأن موت الآخرين ، وقد نفعل ذلك عن موتنا نحن . لقد تشجّع بعضهم ففعل ذلك ، مثل (پوپ) الذي خاطب المتزلفين اليه بقوله :

ثمة من يتقرّب زلفى الى شخصي أنا ،
فأنا أسعل مثل (هوراس) ، ورغم هزالي ، أنا قصير ، . . .
مزيداً من التملق أيتها المخلوقات ، اجعلوني أرى
كل ما كان يشين الأفضل مني يجتمع فيّ . . .
وعندما يحضرني الموت ، لا تنسوا أن تذكّروني
أن (هوميروس) العظيم مات منذ ثلاثة آلاف سنة .
(رسالة الى دكتور آربثنُت ، ١١٥ ـ ٦ ، ١١٩ ـ ٢٠ ، ١٢٣ ـ ٤)

وثمة آخر أفاض في ذلك ، هو (سويفت) في أبيات عن موت الدكتور سويفت لكن موته لم يكن سوى المناسبة ، لأن الموضوع الحقيقي يدور حول تلقي نبأ وفاته :

ها قد وصل اليوم الموعود !
«كيف حال العميد ؟» «ما زال فيه رمق» .
تُليت صلاة الوداع :

«لا يكاد يتنفس . لقد مات العميد» .

(١٤٧ - ٥٠)

نحن لا نقترب هنا كثيراً من العميد[1] نفسه ، من مشاعره أو معاناته ، فهذه ليست موضوعات للهجاء :

قبل أن يُقرع ناقوس الوداع
سرت الأخبار في نصف المدينة .
«علينا أن نستعد للموت جميعاً !
ما الذي خلّف ؟ مَن وريثه ؟» . . .
صديقاتي من النساء ، من ذوات القلوب الرقيقة
اللائي تعلّمن كيف يقمن بأدوارهن
تلقّين النبأ على دفعات حزينة ،
«مات العميد (ما الورقات الرابحات ؟)
«تغمده اللّه برحمته .
«(يا سيداتي سأغامر بالورقة الرابحة)» .

(١٥١ - ٤ ، ٢٢٥ - ٣٠)

هنا نجد «سويفت» يستخدم جلال الموت لينتقد تفاهات الحياة. ويكون جلال الموقف ذا فائدة في سياقات أقل تفاهة. ففي خَواء الرغبات البشرية يشير «جونسن» الى عبارة «گري» بأن

مسالك المجد لا تؤدي الا الى القبر .

يتميز هجاء «جونسن» بالطابع الأخلاقي ، فهو يوضح في

مثال إثر آخر ما ينطوي عليه الطموح البشري من عبث . يقول (ولزي) إن «الحسرات الأخيرة تؤنب الثقة بالملوك» ، ويقول «اسمعوا بموتها ، أيها الحمقى ، اسمعوا وناموا» ؛ كما يقول عن نهاية (چارلز) الثاني عشر إن :

سقوطه كان مقدراً نحو طريق مقفر ،
قلعة تافهة وسلطة في موضع شك .
(١١٨ ، ١٧٢ ، ٢١٧ ، ٨)

وهلم جراً .

ولكن ماذا بعد الموت ؟ ينصح (جونسن) في ختام قصيدته ، باختيار الخلود لا الحياة (إذا شئنا استعمال عبارة «نكاية» إحدى شخصيات روايته راسيلاس) نادراً ما كان الدين في جوهره ، كالموت ، موضوعاً للهجاء ، حتى قبل عصرنا الحاضر . ولم يتجرّد الناس لانتقاد اللّه ، مهما فعلوا مع من يدعون اتباعه . ومع ذلك يبقى الهجاء إحدى وسائل التنفيس الضرورية لنا لكي نستمر في مواجهة مشاكل ذات أهمية عليا . إن الذي يمكن فعله باستخدام الهجاء بصورة مباشرة أو غير مباشرة مع الموضوعات الجدية يتوقف على العلاقة بين المؤلف وجمهوره . فقد يحلو للمؤلف أن يثير غضب جمهوره ، أو أن يستهزىء في الواقع من جديتهم . وهذا من دون شك أحد العناصر في قصيدة (بايرن) رؤيا الدينونة . وقد يحلو له أن يفضح جدّية جوفاء ، كما فعل (صاموئيل بتلر) في سبيل الجسد ؛ أو ، كما

يسهل عليه فعله في عصور الايمان ، قد يرغب أن يُدخل بعض المرح الى جانب الجد ، من دون تحدٍّ له . وهذا أحد العناصر في تناول موقف زوجة نوح العنيدة في «تمثيليات الأسرار»[٢] ، بينما نجد المرح والهجاء يدخلان في حكاية (بوكاچيو) عن الراهب الأثيم الذي كشفه رئيسه . يدبّر الراهب حيلة يوصل بها رئيسه الى الفتاة آمناً كما يتصور الأخير . لكن الراهب لا يلبث أن يعود فيتلصّص على رئيسه . ثم لا يلبث الراهب أن يُستدعى ليعاقَب ، من دون أن يدرك الرئيس ما حدث . لكن الراهب يدفع بقوله :

سيدي ، إنني لم أمضِ طويلاً في «سلك المباركين» لكي تتم لي معرفة التفصيلات جميعاً ثم إنك لم تبين لي أن على الرهبان أن يُثقلوا على أنفسهم بالنساء كما يثقلون عليها بالصيام وقيام الليل . ولكنك الآن بعد ما قدمت لي مثالاً على ذلك أعدك إن غفرت لي هذه الهفوة أنني لن أذنب في هذا المجال ثانية ؛ بل على النقيض من ذلك سأفعل دوماً مثلما رأيتك تفعل ـ وبعد أن حمله على السكوت على ما قد رأى ، أطلقوا سراح الصبيّة من دون ما يؤذي سمعتها ، وعلى المرء أن يعتقد أنهم طالما استدعوها اليهم بعد ذلك .

(ديكامرون ، اليوم الأول ، الحكاية الرابعة)

نجد الكثير هنا مما نحسبه من أسلوب (چوسر) . نجد

أولاً سرد الحكاية بمسحة بريئة ، والتلاعب البارع بتوقعات القارىء ، والوصول الرفيق الى فك العقدة وأخيراً التعليق المختصر الخبيث من المؤلف نفسه .

تأتي قصيدة (درايدن) أبسالوم وأكيتوفيل من محيط ديني مختلف جداً هو محيط انگلترا في القرن السابع عشر بخلافاته البيوريتانية[٣] . تهاجم القصيدة مناهضي الملك من الغلاة والمتطهّرين والپروتستانت والمتعلقين بالكتاب المقدس . من المؤكد أن أولئك الناس قد أصابهم نفور مما حسبوه تحللاً في استعمال الشاعر موضوعات الكتاب المقدس . لكن رهط الملك وجدوا ذلك مناسباً بشكل جميل وبخاصة عندما يتناول (درايدن) تلك الموضوعات بشكل جريء في وجه أكثر البيوريتان تزمتاً ووجوماً : «شمعي»[٤] .

عندما يجتمع اثنان أو ثلاثة
للتطاول على ملك أورشليم
يكون «شمعي» في وسطهم دوماً .

(٦٠١ - ٣)

مثل هذه الأبيات التي تشير الى وعد المسيح لأتباعه (انجيل متى ؛ ٢٨ / ٢٠) تكاد تقترب من التجديف ، لكنها تنسجم مع الخطة العامة لدى (درايدن) في استغلال الحكاية الرمزية التوراتية . فهو يدور حول أطراف الحكاية دون المركز . وهو يشير الى العهد القديم دون العهد الجديد من الكتاب

المقدس ، والى التاريخ دون الرؤ يا الدينية ، وإلى حادثة صغيرة حتى في هذا المجال . وبعبارة أخرى عرف (درايدن) الى أي حد يسير ليغيظ البيوريتان دون أن يثير معاصريه الآخرين أبداً. هنا يكمن جوهر الهجاء الناجح ـ أن تجعل ضحاياك «يتطافرون جنوناً» وتجعل جمهورك «تطير رؤ وسهم ضحكاً» .

وإذ يجابه الهجّاء المطالبَ الملحة التي يفرضها الدين على الانسان يجد لذّة في المبالغة في التفريق بين المهنة والممارسة . ويكون التظاهر والرياء من الموضوعات الجاهزة أمامه في كل وقت ؛ ويكسب هذان الموضوعان معنى أوسع عندما يكون المتهمون بمثل هذه العيوب ملتزمين بحكم المهنة تجاه مستوى من السلوك على اختلاف شديد . من أجل هذا كان رجال الدين وجميع من يضعون أنفسهم في موضع القداسة موضوعات دائمة تحظى باهتمام الهجّاء . فهم في الوقت نفسه صورة اعتذار عن متوسط الانسان الحساس (الذين هم كبش فدائه) كما أنهم يقدّمون له مناسبة لينادي «أيها الطبيب ، داوِ نفسك» . وهكذا نجد فرحاً غامراً عند (برنز) في قصيدة «صلاة ويلي الطاهر» إذ يفضح المتضرِّع في دعاء يمتزج بصراحة خفية ، وفشل أعمى في إدراك ذنبه رغم اعترافه به ، وشعور مداهن من اختياره هو ، ورغبة في الانتقام من جميع من وقفوا بوجهه . يعتمد الظُّرف هنا على البساطة ، بل على السذاجة في اعتراف لا يعي ما فيه من رياء . وثمة ما يشبه ذلك عند (بن جونسن) في مسرحية الخيميائي حيث يقدم (ستَل) كشفاً

بالأساليب الملتوية عند المتطهّرين الذين لا يجرؤ ممثلوهم على معارضته لأنهم يأملون ان ينالوا الغنى بفضله ؛ غير أن فضح الرياء الديني بشكل مستمر وهزء لا يلين يوجد بشكل فائق عند (موليير) في مسرحية تارتوف . فمن ناحية نجد معاداة متكررة عند (كليانت) وغيره من الشخصيات تجاه :

أولئك الناس الذين يضعون الروح في خدمة المصلحة ،
ويجعلون من العبادة مهنة وتجارة ،
يريدون شراء الثقة والشرف
برمشات من العين زائفة واندفاعات مصطنعة .

(تارتوف ، ١/٤)

ومن ناحية أخرى نجد الخُدَع االناجحة من تارتوف نفسه ، وبخاصة تلك التي تنطلي على أولئك الذين يخاطبهم وهو صادق فيما يقول عن نفسه :

أجل يا أخي ، أنا شرّير ، مذنب ،
خاطىء تعيس ، غارق في الظلم ،
وأكبر من وُجد من الأنذال قاطبة

(٤/٣)

يبدو أسلوب (چوسر) أكثر سذاجة من هذا في الغالب ، ولكنه يبدو وحسب . فهو لا يزيد على أن يذكر الحقيقة ـ الفعل أو المظهر (مثل اهتمام رئيسة الراهبات بأمور الدنيا أو تفضيل الكاهن أن يكون التائبون من الأغنياء) ، أو قد يضيف ما يشاع

من سبب أو تعليق كما في هذا المثال :

التعرّف على مثل هذا الخسيس
لا يناسب الرفعة ولا يفيد .

(حكايات كانتربري ، المقدمة ٢٤٥ ـ ٦)

وقد يؤكد في بعض الأحيان ملاحظة إذ يتظاهر بموافقة ساخرة ، كما يفعل مثلاً عندما يرفض الراهب حياة الدير :

فقلت إن رأيه كان سديداً

(المقدمة ، ١٨٣)

تشكّل السخرية أهم مميزات أسلوب (چوسر) . ثمة بيت آخر يصور الراهب .

رجلٌ كالرجال ، بالرئاسة جدير .

(المقدمة ، ١٦٧)

وتلك عبارة تطفح بالاشارات الساخرة . إذ بأي معنى يكون رجل (يحب الصيد) جديراً برئاسة دير من الرهبان ؟ ولكن قبل أن نستطيع الاجابة عن ذلك السؤال تواجهنا فكرة ، أوحى بها تصوير رئيسة الراهبات للأوضاع السائدة داخل المسالك الكنسية ، مؤداها أن الأمور كانت تسير بشكل يجعل ترشيح الرجل لذلك المنصب أمراً محتملاً . ثم إن الصفة «كالرجال» تبعث على الريبة ؛ فهو «كالرجال» ـ لا «ربّاني» ولا «صالح» أو «طاهر» كما يرد في وصف الكاهن الفقير بعد ذلك .

ولكن ليس ثمة الكثير مما يربك اتزان المزاج عند «چوسر» . فهو يكاد يتصف بالسماحة دوماً . وعلى النقيض من ذلك نجد التهكّم في النقد عند «كْلَفْ»(٥) في قصيدة «آخر الوصايا» حيث ينقلب في وحشية باردة على العصر الڤكتوري فيظهر أن الولاء الزائف تجاه الوصايا ينصب على العبارة على حساب الروح منها ، وعلى حساب المعاناة البشرية :

لا تقتل ؛ لكن ليس ما يدعو أن تموت جوعاً
لكي تبقى على قيد الحياة .
لا تقترف الزنا ؛
إذ يندر أن يأتي من ذلك خير .
لا تسرق ؛ أي عمل أجوف
عندما يكون من المربح أن تغُش . . .
وخلاصة الأمر جميعاً ، عليك أن تحب ،
إن أحببت قط ، اللّهَ العلي :
وفي جميع الأحوال لا تُتعِب
غير نفسك في محبة جارك .

(١٠ ـ ١٥ ، ٢١ ـ ٤)

مثال أخير نأخذه من «ملتن» في شجبه المر وقدْحه الصريح في وجه :

أمثال أولئك الذين من أجل بطونهم
يزحفون ويتغلغلون ثم يتسلقون الى الحظيرة ! . . .

أفواه عمياء ! لا تعرف حتى كيف تمسك
بعصا راعٍ . . .

(ليسيداس ، ١١٤ ـ ٥ ، ١١٩ ـ ٢٠)

يقدر الهجّاء عادة أن يجعل ضحيته تتلوى تحت سياط كلماته . ويندر أن يقف عند هذا الحد الحماس الذي يبعث هذا القدح ، كما نرى (ملتن) يتأمل «الخراف الجائعة التي تتطلّع فلا تُطعم» فيأخذه فرح غامر ويعلن أن :

تلك الآلة ذات اليدين عند الباب ،
تقف متأهبة للضرب مرة لا تضرب بعدها .

(المصدر نفسه ، ١٣٠ ـ ١)

هنا نكون قد تجاوزنا حدود الهجاء .

يكون الجنس في مجال الدين موضوعاً شديد الجدّية بحيث يقتضينا البحث عن متنفّس للتفكّه به . ومن أبرز المعالجات الفكهة للجنس ما نجده في كتاب (رابليه)[٦] الثالث العظيم : كاركانتوا وپانتاكرويل . يتساءل (پانورج) عن وجوب الزواج ، ويطلب النصح من (پانتاكرويل) ثم يبحث عن قرار باستشارة عشوائية في كتب (ڤرجيل) و(هوميروس) ، بالأحلام ، بالنرد ، وباستشارة عرّافة وطلب النصح من أصدقاء ومعارف . ثم تعرض المسألة برمّتها بشكل غير حاسم ويحافظ (رابليه) على توازن لطيف بين التفاهة الظاهرة والجدّية الباطنة .

وأخيراً يستشير (پانورج) لاهوتياً وطبيباً ومحامياً وفيلسوفاً . وهنا يغتنم (رابليه) الفرصة فيهجو الصفات التي تميز أفراد هذه المهن ، لكنه لا يصل حد النيل من صفات محددة معينة ، بل إنه يضع نصب عينيه مواقف انسانية عامة . تنتهي المقابلة مع الدكتور (رونديبيليس) بتصنّع العزوف عن قبول الأجرة . ومع ذلك يأخذ النقود شاكراً ويقول :

«أنا لا أقبل شيئاً من الفاسدين أبداً، ولا أرفض شيئاً من الطيبين أبداً . أنا دائماً في خدمتكم» .

لكن (رابليه) يضيف :

«شريطة أن أدفع ؟» قال (پانورج) .
«هذا لا يحتاج الى سؤال» أجاب (رونديبيليس) .

(كاركانتوا وپانتاكرويل ٣/ ٣٤)

يضطر (رابليه) الى الوصول بكل شيء الى ما يحسبه النتيجة الانسانية الحتمية . نجد طبيب (چوسر) «يحب الذهب بشكل خاص» مثل طبيب (رابليه) . قد يتميز الأطباء عند الكاتبين بالجشع ، لكن علينا أن ننتبه الى الحقيقة في خاتمة كلام طبيب (رابليه) وهي أن «هذا لا يحتاج الى سؤال» . فكل ذلك مما يدخل في نطاق الوضع البشري عموماً ، لكن المسألة تحتاج نزولاً الى المضحك في مستوى التعبير ليقتنع الناس بها . فعندما يشير طبيب (رابليه) الى طرق شتى لتخفيف الرغبة

الجنسية يوصي بالشراب والدواء والعمل والدراسة و ـ الجنس ! (٣١/٣) . وهو ينظر الى «القِوادة» على أنها «تابع طبيعي» للزواج (٣٢/٣) لأن «النساء يتشوّفن عادة نحو الأشياء الممنوعة» (٣٤/٣) .

تشكّل شهوانية المرأة (هـذا الوحش أو الآلة لديهن ـ ٣٢/٣) موضوعاً دائماً في الهجاء . وهي تتصل دائماً بتواضع مصطنع ومراعاة لسمعتها . هكذا نجد «امرأة من مدينة باث» عند «چوسر» شخصية تتباهى بجرأتها الجنسية وقدرتها على سياسة أزواجها المتعددين . هنا تتلخص أحابيل النساء في كشف عن الذات طليق :

أقسم أنني كلما خرجت أسير في الليل
فعلت ذلك من أجل التلصّص على ما يفعله مع النساء !
وبتلك الوسيلة أصبتُ كثيراً من السرور .
لأن كل تلك البراعة قد أعطيت لنا منذ الولادة ؛
فالخديعة والبكاء والغزل قد وهبها اللّه
المرأة بحكم طبيعتها لتبقى معها طوال الحياة .
وهنا أفخر أنني قد أفدتُ من شيء واحد ،
وفي النهاية أكون المسيطرة في كل مجال ،
بالحيلة أو بالقوة أو بوسيلة أدنى ،
مثل التظلّم المستمر والتشكّي .
فإذا حل وقت الفراش تجيء غصّتهم :

فهنا أبدأ التقريع حتى لا يصيبوا لذة ما .
(حكايات كانتربري ، مقدمة «امرأة من مدينة باث»
٣٩٧ ـ ٤٠٨)

يمكن مقارنة الوضع الدرامي هنا بما نجده عند (دنبار)[٧] في حكاية المرأتين المتزوجتين والأرملة . ولكن المقابلة مع الأوصاف الفكهة عند المرأة من مدينة (باث) تظهر النساء عند (دنبار) شرّيرات بدائيات الشبق . فالمقاطع السابقة تتميز بالدرامية لأننا نلمس المسحة الهجائية من أقوال الشخصيات لا من المؤلف مباشرة .

نجد في المسرح ، وبخاصة في عهد عودة الملكية / ١٦٦٠ حتى أواخر القرن/ كوميديا مواقف ذات صبغة هجائية أكثر تعقيداً مما نجد في هذه الأمثلة . فعند (ويچرلي)[٨] في المرأة الريفية نجد (هورنر) الخليع يفضح نساء فاجرات وزوجاً مفرط الغيرة وآخر مفرط التحرر . لا يكتفي (هورنر) بكشف الشبق لدى هؤلاء النساء بل إنه يكشف كذلك اهتمامهن بالسمعة المحترمة . فهو إذ يدّعي أنه خصيّ يتيح لهن في الوقت ذاته إشباع رغباتهن مع الحفاظ على السمعة . نجد في مشهد «الخزف الصيني» الشهير (٤/٣) غيرة النساء من بعضهن إذ تبرز (ليدي فجت) خارجة مع (هورنر) من غرفته وتخاطب (مسز سكويمش) بعد أن قضت «وقتاً في التعب والكدح من أجل أجمل قطعة من الخزف الصيني يا عزيزتي» . يستمر الغمز

والمعنى المزدوج لعدة أبيات حتى يصل ذروته في إشارة (هورنر) الى (مسز سكويمش) بشكل ساحر على مستويات عدّة : «وأسفاه ، إن فهمها حرفي ، بريء» . يستخدم (كونگريف) ظرفاً أكثر براعة ودقة من (ويچرلي) إذ يجعل (ميلامنت) تحدد الشروط التي بموجبها قد «تتضاءل بدرجات فتصير زوجة» . تشكل الفقرة برمتها تعبيراً شاملاً عن مزاج النساء في شكل محاورة مع (ميرابيل) حول ما ستصّر على فعله وما سيطلب إليها زوجها المقبل ألا تفعله . تكمن القوة في الظرف ، الذي يتميز بحدة ومفاجأة لن نجد مثلها حتى قدوم (أوسكار وايلد) ؛ «لنكن غريبي الأطوار حسني التربية : لنكن من الغرابة كأننا قد تزوجنا منذ زمن بعيد ؛ ومن حسن التربية كأننا لم نتزوج قط» (كونگريف ، سبيل العالم ، ٤/١) .

هذا كلام مهذب متحضّر بالقياس الى ما يجده المرء في بعض ملاحظات شكسپير عن النساء . يكون الهجاء عرضياً عند شكسپير لكنه مركّز في الغالب . نجد في مسرحية كما تهواه استهزاء مرحاً بالمدنفين ، كما نجد كراهية البشر المصطنعة عند (جاك) . لكن هجاء شكسپير يجد تعبيره المميّز عندما يغيب الاصطناع لتحل محله كراهية بشر لا تحتاج الى توكيد ، نجدها عند منبوذين أمثال (لير) و (تيمون) أو في تدهور الحب والبطولة الى عالم يصفه (ثيرستيس)[٩] بما لا يجافي الدقة على أنه عالم «حروب وفسق» . مثل ذلك قول (هاملت) : «يا للانسان ما أبدع

صنعه ! أي عقل نبيل ! أي قدرات لا تحدّ» (هاملت ٢/٢) وهو مثل أعلى يدرك قائله كم قصّر دونه الرجال ـ والنساء :

أيها الضعف ، اسمك امرأة : ـ
شهر صغير . . .
رباه ! بهيمة يعوزها العقل
كانت ستقيم الحداد مدة أطول .

(١ /٢/ ١٤٦ ـ ٧ ، ١٥٠ ـ ١)

لكن شكسپير لا يكتب مسرحيات هجائية ، وتتصف القيمة الدرامية في خطبه بالمباشرة والتركيز بحيث تغدو أهميتها الهجائية ثانوية في الغالب ، كما في هذا المثال . وإذا كانت الشخصية أقل أهمية في بعض الوجوه كان الهجاء أكثر وضوحاً . فعداوة المرأة في حالة امرىء مثل (هاملت) تكون جزءاً من صفات شخصية أكثر سعةً وغنى ، بينما يكون كل شيء عند امرىء مثل (ثيرستيس) محض ، «حروب وفسق» .

لا يقيّد الهجّـاؤون أنفسهم بسلوك المرأة الجنسي .، إذ تثير اهتمامهم كذلك نقاط ضعفها الأخرى . ففي رسائل الى أشخاص شتى نجد (پوپ) في القسم الثاني من «أخلاق النساء» يتحدث عن صفات المفاجأة والتقلب عند المرأة . يصف (ماكايل) الهجائية السادسة عند (جوڤنال) بأنها «حكاية النساء الخبيثات» لديه ؛ وهذا عنوان يناسب قصيدة (پوپ) كذلك

فهو يرى أن النساء يحكمهن «حب اللذة وحب التأرجح» (١/ ٢١٠) :

ينصرف بعض الرجال إلى العمل ، وبعضهم الى
اللهو ؛
لكن كل امرأة في دخيلتها متبطّلة ؛
بعض الرجال يريد الهدوء ، وبعضهم يفضل الصراع ،
لكن كل سيدة تريد أن تكون ملكة مدى الحياة .
(٢١٥ - ٨)

ولا غرو أنه يقول إن «أغلب النساء لا شخصيات لهن أبداً»(٢) . وبالرغم من أنه يخاطب السيدة التي أهدى إليها القصيدة نجده يقول في الأبيات الأخيرة : «ما تزال المرأة تناقضاً في أحسن الأحوال» (٢٧٠) . لكن هذا لا يعدّ شيئاً إلى جانب كراهية النساء الفظيعة عند ‹سويفت› . ففي هذه الحالة تتصل الكراهية بالرعب من الجسد الذي يتضح في إشاراته المشدوهة الى نساء ‹بروبدنكناك› / في رحلات كلفر/ المنفّرات ، وفي قصيدته «حورية شابة جميلة تدخل الفراش» . تشكل القصيدة برمّتها رفضاً للمعنى المألوف لكلمة «جميلة» في العنوان ، وتوكيداً ملحّاً على المضمون الضيق في كلمة «حورية» . تكون إحدى وظائف الهجاء أن يجابهنا بالشيء فيقول «إنه ليس كما يبدو . انظروا !» . ولم يبرع أحد في هذا العمل كما برع ‹سويفت› فقد بلغ فيه مبلغاً كادت الواقعية فيه تنسينا الهجاء .

أما تركيزه على الجسدي المريع فيكاد ألا يطاق .

يقدر (سويفت) أن يلاطف وينغمس في ظرف لعوب :

بلغت (ستيلا) هذا اليوم الرابعة والثلاثين ،
(ولن نختلف على سنة أو أكثر) :
لكن لا تنزعجي يا (ستيلا)
رغم تضاعف الحجم والسنين ،
منذ أن رأيتك أول مرة في السادسة عشرة ،
أحلى صبية في المرج ،
قوامك لم يذوِ إلا قليلاً ؛
وعوّض عنه ذهنك كثيراً .
ألا ليت الآلهة تقسم بين اثنتين
جمالك وقوامك وعمرك وظرفك
فليس من عصر يقدر أن ينجب اثنتين
من الحوريات بهذه الرشاقة والحكمة والحلاوة ،
بنصف الألق في عينيك ،
بنصف ظرفك وعمرك وحجمك !

((ميلاد ستيلا) ، ١٧١٨ ، ١ - ١٤)

هنا نجد الهجّاء عابثاً ، يذكّرنا ، بما يوحيه البيت الرابع ، ان عبارة الاستحسان يمكن تحويرها بشكل رفيق لتشير الى بعض العيوب ، ويذكّرنا كذلك أن في هذه اللحظات أيضاً لا يقوى

(سويفت) على التخلّص من هَوَسه بما هو أقل من الجميل جسدياً .

نجد أحسن أمثلة العبث عند الهجّاء في قصيدة (پوپ) اغتصاب خصلة الشعر ، ذلك التمجيد لكل ما هو تافه . فالخصومة التي نجمت عن قيام (لورد پيتر) الشاب باقتطاع خصلة من شعر (آرابيلا فيرمر) قد أثارت البغضاء بين الأسرتين . وقد ظهرت المسألة برمّتها بشكل مضطرب مما جعل (پوپ) يستخدم شيئاً من الهزء الرقيق ليعيد الأمور الى نصابها . ويمكن وصف طريقته بأنها دواء من جنس الداء . فقد بالغت الأسرتان في المسألة ، لذلك زاد هو في المبالغة أكثر . فهو يتظاهر أن سطحيات المجتمع المترف ذات أهمية فائقة :

هنا يرتاح الأبطال والحوريات
ليذوقوا برهةً ملذات البلاط ؛
أمضوا الساعات المفيدة في أحاديث شتى
عمن أقام الحفلة أو قام بالزيارة أخيراً .

(النشيد الثالث ، ٩ ـ ١٢)

ثمة وزن من السخرية في كلمة «مفيدة» . وهنا يهزأ (پوپ) برفق من كل ما هو نزِق ، لكن القصيدة تحوي أكثر من ذلك بكثير . ويمكن تفسير ذلك بإيجاز عند إلقاء نظرة على طريقة استعمال الأفعال بتحميلها من المعاني ما لم يوضع لها في الأساس . نجد «روح الهواء» المكلّفة بحماية البطلة قلقة حول

المخاطر التي قد تصيب (بلندا) من :

كارثة عظيمة ، بالعنف أو بالحيلة ،
لا يَعلم كيف وأين تحلّ غير المقادير المغلّفة بالليل .
إن كانت الحورية ستكسر قانون (ديانا)
أو أن إناء خزف صيني رهيف سيصاب بثلمة ؛
إن كانت ستلوّث شرفها ، أو مُطرفها الجديد ،
أو تنسى صلواتها ، أو حفلة تنكرية .

(النشيد الثاني ، ١٠٣ - ٨)

هنا يوضع فقدان العفّة الى جانب انثلام إناء زينة أو تلوّث رداء من دون التفريق في الأهمية . في بيت واحد تنفضح قيم مجتمع مشوّهة بأكملها . وكلمة «اغتصاب» في العنوان تؤكد المبالغة المضحكة التي أسبغت على الحادثة ؛ وهي تذكّرنا كذلك بأمور أكثر أهمية بكثير لا يثار حولها صراخ . وقصيدة اغتصاب خصلة الشعر تتصف بالنّزق ظاهرياً وحسب ، لكنها في جوهرها قصيدة جادة حول القيم الصحيحة ، وبخاصة حول العفّة .

في هذا الفصل حاولت أن أبيّن دور الهجّاء في تناول موضوعات بعينها تعد أساسية في الخبرة البشرية . وأودّ أن أختم القول بترديد عبارة (جوفنال) حول «كل ما يفعل البشر» . فكل الحبوب تصلح لمطحنة الهجّاء . فهو في الأساس لا يعنى بالشيء في حد ذاته ، بل بموقف الانسان تجاه ذلك الشيء .

عندما يخرج الانسان بالأمر خارج الحدود يتوجّب على الهجّاء أن يعيده الى نصابه . وهو يعيدنا الى الموقف السليم ، في سماحة حيناً وفي وجوم حيناً آخر . وعلينا أن نجد المتعة في غضبه أيضاً . قد ينطوي تصحيح الهجّاء على تشتيت بديل ، لكن ذلك إذا لم يكن مفرطاً أمكننا من إدراك غايته وتقدير قيمته .

٣
الأساليب والوسائل

عندما نأتي الى أساليب الهجاء نجدها مختلفة اختلاف موضوعاته ، ليس بين الاساليب الادبية الكثير مما لا يسمح بلمسة هجاء في الأقل ، إذ لا يقتصر الهجاء على كونه حرباء تتلوّن بحسب المحيط ، بل هو قادر على التحوّل بشكل ملحوظ يتنكّر بزيّ معارضة ساخرة في نفس الاسلوب الذي يتناوله بالنقد . والحق أن بوسعنا قلب ملاحظات (درايدن) الساخرة عن (فلكنو) بحيث نسبغ عليها معنى جادّاً لم يقصده المؤلف فنزعم أن الهجاء :

في النثر والشعر يُعترف به دون منازع
حاكماً مطلقاً في أقاليم السخف كافة ،

لأنه حيثما يظهر يمتد سلطانه بسهولة فتصعب إزالته اذ يقلب كل ما سبقه الى ما يفرضه من أشكال السخف التي تعبّر عن مقصده . لقد مرّ معنا عدد من أمثلة الهجاء في الشعر ، لكنه في النثر كذلك يوجد في الاعمال الدرامية عند (بن جونسن) و(كونگريف) و(برنارد شو) و(أوسكار وايلد) كما يوجد في أعمال

كبار الروائيين امثال «فليدنگ» و«جين أوستن» و«ديكنز» و«ثاكري» و«ميريدث» وفي اعمال كتّاب آخرين امثال «پيكوك» و« إيڤلين وه» و«أولدس هكسلي» و«جورج أورويل» اذا شئنا الاقتصار على عدد قليل . كما أن الهجاء يوجد في الكتابات التاريخية أيضاً كما يعرف كل من قرأ «گِبْنْ» / انهيار الامبراطورية الرومانية وسقوطها / .

لكن هذه القائمة تبيّن لنا على الفور أنها بحد ذاتها لا تفيدنا كثيراً . إن علينا أن نوضح الكثير من الفروق لنبيّن الميزات المختلفة والطبيعة الهجائية عند هؤلاء الكتّاب . ويقتضينا هذا الامر أن ننظر في مسائل مثل الشكل العام وتفصيلات أسلوب عرض العمل ومعالجته ، وتناول اساليب الالفاظ وبناء الجملة والاساليب العروضية في حالة الشعر .

طرائق الهجاء والسخرية في الرواية

قد تشبه بعض الاعمال أعمالاً أخرى في شمولية وعناد حتى نعدّها من باب المحاكاة المضحكة او المعارضة الساخرة او التقليد الهازل . وقد نجد في أعمال أخرى هجاء أقل تغلغلاً واكثر تحيّزاً وربما كان اكثر تركيزاً . في هذا المجال يسعنا ان نُفرّق مثلاً بين رواية «جين أوستن» نورثانجر آبي بذكرياتها التي تستمر في الهزء بالروايات «الغوطية» التي تعارضها بشكل ساخر ، وبين هجاء يأتي عرضاً في إحدى روايات «ديكنز» . وقد نجد مثالاً أفضل لذلك لدى مقارنة الاجزاء الاولى من جوزيف

آندروز ، التي تعارض رواية (رچاردسن) پاملا ، مع الاجزاء المتأخرة ، حيث يتجاوز (فيلدنْگ) غرضه المحدود هذا ويطوّر هجاء اكثر اتساعاً ، في رواية تحوي عناصر غير هجائية في الاساس . ثمة أشكال هجائية محدّدة ورد بعضها في الجملة الاولى من هذه الفقرة . لكن الرواية شكل غير متبلور . وقد لا يمكن حتى للقليل من أمثلتها ان تصنف بيسر . قد يمكن تصنيف نورثانجر آبي ، وقد يمكن تصنيف التقليد الهازل المستمر في رواية (إيڤلن وه) المحبوب بما فيها من هجاء يتناول المخلّفات الجنائزية في مجتمع اميركي يرفل في الغنى . ثم اننا بشكل أعم لا نلمس في الرواية بحثاً عن التأثير من خلال الشكل بقدر ما يكون من خلال النبرة . يستوعب الروائي موضوعه (وهذا يصدق على الدرامه) ثم يرتب شخصياته وحوادثه بنسبة بعضها الى بعض بهدف الوصول الى اكبر تأثير هجائي . عند أمثال (پيكوك) نجد الروائي يعتمد على الخطاب والحوار بشكل كامل تقريباً .

ولا يكون الاطار الدرامي غالباً اكثر من حفلة عشاء تجمع الشخصيات . وعند امثال (بن جونسن) و(كونگريڤ) أو أي درامي من فترة عودة الملكية ، نجد الكاتب يطوّر الحبكة الى درجة من التعقيد بحيث يغدو كل ظهور مما يُدخل الشخصيات في حيلة ، أو في تناقض بين المظهر وما يعتقده الجمهور على أنه الحقيقة ؛ وبهذه الطريقة يتم الوصول الى التأثير الهجائي . وهذا هو أسلوب الدرامه التي لا تحتمل التفريط بأية فرصة سواء في الكلمات أم في الفعل .

يمكن للروائي أن يتريّث اكثر ، ولكن على الروائي حتى في دور الهجّاء أن يلتزم الحذر في هذا المجال . عليه أن يعمل بجد . فالهجاء يطلب دائماً ان يكون التأثير محدّداً والقوة مركّزة . وفي هذا المجال قد يأتي العون من الشكل في شموليته ومن النبرة في شموليتها . فالتركيز الضعيف في حادثة او فقرة منعزلة يمكن أن يحمله شعور القارىء لأنه قد وقع تحت تأثير الشمولية في هذين العاملين . ومع ذلك يجب تقوية ما يعرض من هذا حيثما أمكن . فبالامكان توجيه اللوم نحو قيم مجتمع بأكمله على شكل جملة معترضة ينتقى مكانها بشكل بارع كما فعل «فليدنگ» في وصف عربة مسافرين أقبلت على «جوزيف أندروز» بعد أن سُرق وترك في العراء . لم يشأ احد الراكبين المرتاحين أن يقدم العون ، فكان جوزيف « سيصيبه الهلاك لولا أن صبي الحوذي (وهو فتى قد حكم عليه بالنفي بسبب سرقة ديك) تبرّع بنزع معطفه ، وهو رداؤه الوحيد» (جوزيف آندروز ، الكتاب الاول ، الفصل ١٢) .

اذا سلّمنا بأن الدرامه (وهذا يشمل الرواية) في عبارة أرسطو هي شخصية في حالة فعل أصبح أمامنا ما لا يقل عن أربعة طرق يظهر بها المعنى الهجائي ، هي ما يفعله الانسان (او يخفق في فعله) ، ما يفعله الآخرون تجاهه او يقولون عنه ، ما يقوله هو عن نفسه ، وفي الرواية ، ما يقوله الكاتب عنه . المسافرون في عربة «فيلدنگ» مدانون بما يخفقون في فعله . وفي الرواية نفسها يُدانُ الكاهن «ترلَيبر» بسبب ما يفعل في رفضه

غير الكريم مساعدة زميله في المسلك الكنسي الكاهن (آدامز) وهو في حالة ضيق . لكن لو اقتصر الامر على ذلك لكانت الحادثة في مجال الاخلاق اكثر منها في مجال الهجاء . ينشأ النقد في هذا المثال من حادثة تشكل (كوميديا اخطاء) برمّتها . يعطينا (فليدنگ) مؤشرات أساسية اذ يقول ان (تَرْليبر) كان يصلح ان يكون راعي خنازير أكثر منه كاهناً ، وانه جسدياً كان صورة مشوهة فظيعة عن الانسان :

> لقد كان في الواقع أضخم انسان يمكن أن تراه . . . كانت استدارة بطنه يزيد فيها كثيراً قصر قامته . . . كان صوته عالياً خشناً ونبراته مفرطة الانفتاح . يكمل ذلك كله أن له هيئة وهو يمشي لا تختلف عن هيئة الاوزة ، الا ان خطوه كان أبطأ .

(الكتاب الثاني ، الفصل ١٤)

هذا ما يقوله المؤلف عن هذا الرجل الذي كان على (آدامز) الساذج الجاهل بأمور الدنيا أن يقابله ، لكن (فيلدنگ) سرعان ما يزيد في امكانيات المقابلة لتقديم حالة من سوء التفاهم . يظن (ترّليبر) ان (آدامز) تاجر خنازير ، فيدفعه الى حظيرة حيث «يمد يده الى ذنب احد الخنازير فيقفز الوحش الجامح قفزة تلقي بالمسكين (آدامز) وسط الاوحال . وبدل ان يهرع (ترّليبر) ليعينه على النهوض ينفجر ضاحكاً». لماذا نضحك نحن ؟ من المؤكد ان (آدامز) لا يستحق هذا . ذلك

صحيح ، لكن الذي يحدث هنا سببه ان (فيلدنگ) لديه غرض هجائي اكبرْ وآخر أصغر . وهذا مثال عما يفعله الآخرون تجاه الشخصية او ما يقولون ، لكنه في الواقع يسير في الاتجاهين معاً . فالروائي هنا يعرض خشونة (تْرَليبر) في حالة الفعل وسذاجة (آدامز) في حالة المعاناة .

بعد تسوية سوء التفاهم يجتمع الاثنان على الفطور ، وبعد ظواهر اخرى من سلوك سيىء المزاج يبديها (ترليبر) يتقدم (آدامز) بطلب قرض هو الغرض الرئيس من الزيارة . وفي سلسلة فذة من أمثلة غير متوقعة هي مما يستخدمه (فيلدنگ) في هجاء المجتمع المعاصر ، نجده يحاول أن يوازي دهشة (تْرَليبر) :

> وأخيراً بدأ يتدفق بهذه العبارات : «يا سيدي أحسب أنني اعلم اين أخفي كنزي الصغير مثلما يعلم غيري . أحمده إذا كنت لا أحسّ بالدفء كما يحسّ بعضهم ، لكنني قنوع ؛ وهذه نعمة اكبر من الغنى ، ومن أُعطي تلك النعمة ليست به حاجة للمزيد . أن تقنع بالقليل خير من ان تملك العالم ، وهو بمقدور انسان دونه الغنى . أخفي كنزي ! ما أهمية موضع كنز الانسان الذي قلبه في الكتاب المقدس ؟ هناك موضع كنز المسيحي » .

هذا مثال ما تقوله الشخصية عن نفسها . ونحن بالطبع

نأخذ هذه التفاهات المنبرية على قدر ما فيها من قيمة ، لكن الكاهن الحقيقي ، كما نتوقع ، يقع في الخطأ ثانية . وعند ازالة سوء التفاهم هذا يكشف الكاهن (آدامز) عن جليّة الرياء لدى (ثْرَليبر) .

ما يفعله (فيلدنك) بحادثة هنا ، يطوّره بكل الغنى والتعقيد الموجود في سمفونية رواياته عموماً ، وبخاصة في توم جونز . فهو يكوّن الشخصيات ويطوّرها بدرجات مختلفة من الإلفة والعمق والجِدّية ويستخدمها بدرجات مماثلة من التعاون . يسع الكاتب الهجّاء ان يكون ناقداً ، لكن في سماحة . وهذا شأن (فليدنك) مع (آدامز) ومع (توم جونز) نفسه . فهو يقدر في هذه الحدود أن يقدّم صورة كاملة او نظرة من زاوية واحدة . اما الصورة الساخرة السمحة فهي نادرة لديه ، لكن أحسن أمثلتها توجد عند (ديكنز) كما في صورة (ميكوبر) في تفاؤله المطلق الذي لا يقوم على أساس ، أو في صورة (مستر دك) في الرواية نفسها : ديفد كوبرفيلد . لكن (فيلدنك) اشد قسوة . فاذا استثنينا الكاهن (آدامز) وهو اكثر من صورة ساخرة ، يكون خير ما يعبّر عن أسلوب (فيلدنك) شخصيات مثل (ثْرَليبر) أو (ثواكم) أو (سكوير) . تمثّل الشخصيتان الاخيرتان نظرتين دينيتين متطرفتين هما مذهب (الانجيلية) و (الربوبية)[1] . يكون تصوير هاتين الشخصيتين نظرياً وضيّقاً جداً (توم جونز ، الكتاب الثالث ، الفصل ٣) لكنهما في أفعالهما يعبّران بشكل مقبول عن نظرية (فيلدنك) ان

(ثواكم) قد أهمل الفضيلة كثيراً ، كما أهمل (سكوير) الدين كثيراً في تكوين مذهبيهما ،وقد أهمل كلاهما تماماً . . . طيبة القلب الطبيعية) (المصدر نفسه ، الفصل ٤) . وهما يصوّران الخطر الكامن في جعل شخصية من صنع الخيال في خدمة هدف فكري أو أخلاقي . وهذا خطر يتهدّد الهجّاء دوماً ؛ فهو مطالَب أبداً أن يحفظ توازناً لطيفاً بين الادب والحياة . وعندما يخفق في ذلك ينحدر الى مستوى الواعظ او الاخلاقي المحض .

ومع ذلك يصوّر (ثواكم) و (سكوير) بعض النواحي الخصبة في توم جونز إذ يتصلان بشكل مباشر بالقيمة الايجابية التي تسعى اليها الرواية ، (طيبة القلب الطبيعية) . يقدم العمل بشكله الكامل عدداً من ردود الفعل تجاه هذه القيمة ، يترواح بين فضيلة (أولورذي) حتى الرياء المطلق عند (بلايفل) ، ومن الطيّب الى الشرّير مروراً بالمخطىء . تكتسب هذه المواقع من تعدد الأشكال دَعماً عن طريق التكرار . وإذ تظهر مجموعة مختلفة من الظروف تدفع معها مجموعة مختلفة من الشخصيات . لكن العلاقات والأشباه تبقى ماثلة للعيان . وكما هو الحال في رواية المغامرات ، ثمة الحضور الدائم من البطل نفسه ، في صورة (توم) الذي يقع في الأخطاء رغم أنه طيّب القلب ، ويستجيب الى المواقف المختلفة الدقيقة التي يجد فيها نفسه . وثمة رواية مشابهة في الخصب ، هي رواية

(ثاكري) معرض الخيلاء ، لكن قيمتها تكمن في سلوك بطلتها سبيلاً مختلفاً ، إذا أمكن وصفها بالبطلة . وقد يكون من الخير وصف (بيكي شارب) على أنها (ضد البطلة) بنفس المعنى الذي يوصف به (ڤولپوني) في مسرحية (بن جونسن) على أنه (ضد البطل) . كلاهما وغد بين الحمقى ، ولكن الأحمق في كل حالة يبقى وغداً حتى يلاقي وغداً أكبر منه في شخصية (بيكي) أو (ڤولپوني) . في هاتين الشخصيتين ثمة نوع من العظمة في صفة الوغد . لكن تاريخهما يختلف . ينتقل كلاهما من نجاح الى نجاح ، ويفعل (ڤولپوني) ذلك باندفاع باهر إذ يفوق كل عمل بارع سابق له . وهو فنان في الجريمة ، لا يأتي سقوطه الا عندما يختصم الأوغاد ويسعى خادمه (موسكا) أن يطيح بسيّده . تنهار امبراطورية (ڤولپوني) كحزمة حطب ، وقد كنا طوال الوقت نخشى أن تنهار ، بيد أنا كنا نتساءل مع كل نجاح جديد عن امكانية مثل هذه الكارثة . لكن عالم (بيكي شارب) أقل شاعرية ، وهو ما يناسب الرواية . وهي اذ تنتقل من جوّ الى آخر في مجتمع «عهد الوصاية»[٢] يرينا (ثاكري) أن معرض الخيلاء[٣] موجود في كل مكان . فكل فرد يبحث عن غاية في نفسه، وهي في العادة غاية غير نبيلة. يكون المال من المشاغل السائدة . ويكون الجنس كذلك بالنسبة لعدد من الرجال . وحتى شخصيات طيبة مثل (دوبن) تقع فريسة أوهامها عما هو خير أو مبعث اعجاب أو ذو قيمة. يتبع (بن جونسن) أسلوب تركيز

الأثر ، في حين يتبع (ثاكري) أسلوب التراكم . يتوهج القسم الأول من الرواية ببراعة (بيكي) ونجاحها ، لكن الذين تخدعهم أوغاد خاملون ؛ وإذ تتضاءل جاذبية (بيكي) في المراحل المتأخرة يحس المرء أن الرواية رتيبة ، توحي بتشابه الأثر دون التنوع . ويتزايد هذا الشعور إذ تغدو (بيكي) شخصية منفرة بالتدريج وحيث تتصاعد ڤولپوني في التوهّج ، تنحدر معرض الخيلاء نحو التخمّر . وهذا الكلام وصف وليس نقداً . تصنّف معرض الخيلاء من روايات المغامرات مثل توم جونز إذ تتخذ وحدتها من مغامرات البطلة في ظروفها المختلفة ولكنها هجاء أشد قتاماً مما نجده في أعمال (فيلدنگ) . لا تقدر الطيبة أن تجد مكاناً هنا . ورواية معرض الخيلاء كتاب يبعث على الخيبة ، فهو يؤكد بتراكم أثره عبارة المؤلف التي يختتم بها الرواية :

آه يا باطل الأباطيل ، من منّا سعيد في هذا العالم ؟
من منا أدرك بُغيته ؟وإذا فعل فهل يقنع ؟

حكايات الرمز الهجائية

(سيرة الجريمة ، خرافة الوحش ، المدينة الفاضلة ، الأسفار ، النظائر التوراتية) .

يتغلغل الهجاء في تضاعيف توم جونز و معرض الخيلاء ، فهما من روايات الهجاء . وثمة روايابت أخرى يبرز فيها الهجاء من خلال الشكل الذي تتخذه ، بل من الشكل الذي تحاكيه . لقد أشرتُ الى عنصر المعارضة الساخرة في رواية نورثانجر

ابي ، لكن تلك رواية تحاكي رواية من نوع آخر . بيد أن ثمة أعمالاً لا تدخل ضمن نطاق الروايات ولا النثر بالضرورة ، رغم أنها قد تكون كذلك ، قد نحسن صنعاً بوصفها حكايات رمز هجائية . وقد نعدّ في هذا المجال سيرة الجريمة وخرافة الوحش وتصورات المدينة الفاضلة وأسفار الخيال والنظائر التوراتية . تشمل هذه الأصناف جميعاً ، بدرجة قد تكبر أو تصغر ، أحد عناصر المعارضة الساخرة ، لكن الأثر المطلوب ليس محض محاكاة مبالِغة لتوكيد نواحي الضعف أو الاضطرابات في الأصل موضع المعارضة . يُستخدم الأصل لغايات أخرى ، بوصفه نموذجاً في الغالب ؛ وتتخذ المعارضة الساخرة ذلك الأصل هدفاً للانتقاد ، لكن حكايات الرمز هذه تستخدم تلك الأصول لتوكيد ما تنطوي عليه هذه الحكايات من هدف هجائي فعلي .

لكنها قد تفعل هذا وذاك معاً ، مثل ذلك كتاب (فيلدنگ) **جوناثان وايلد وإن شئنا ذكر العنوان كاملاً فهو تاريخ حياة المرحوم المستر جوناثان وايلد العظيم** . يبدو أن كل عصر كان يجد بعض المتعة في سماع سير وأعمال المشاهير من المجرمين . بعد (فيلدنگ) بقرن من الزمان ظهرت (رواية نيوگيت)[٤] من أعمال (إينزورث) و (ليتن) (حتى أن رواية (ديكنز) **أوليفر تويست** كانت تحوي بعض تلك الصفات) التي تناولها (ثاكري) بالهجاء في روايته **باري ليندون** . وما يزال مثل هذا اللون ماثلاً هذه الأيام في السينما . ان الأعمال الاجرامية التي قام بها (جوناثان وايلد) (وهو منظّم عظيم أكثر منه لصّاً

محترفاً ، لأنه كان يسرق الأشياء ثم يعيدها الى أصحابها لقاء ثمن) قد حظيت باهتمام مماثل عندما حوكم (وايلد) وأعدم في سنة ١٧٢٥ . وقد أعقب ذلك فيضان من المطبوعات « المسلوقة » ساهم فيها كاتب من وزن (دانيال ديفو) كذلك . وبهذا المعنى تشكل رواية جوناثان وايلد تأملات في مثل هذا الأدب وقرّائه بالدرجة الأولى . فهي تعليق على مفهوم القيم لديهم في اختيارهم إضفاء مثل هذا التعظيم الزائف على مثل هذا الوغد الأشِر . وهي تتبع أسلوب المفارقة الساخرة في التظاهر برفع (وايلد) بطلاً ومثالاً على العظمة الحق . لكن الرواية تفرط في أسلوب المفارقة الساخرة هذا إلحاحاً ومبالغةً . عندما يحس (وايلد) بوخز الضمير حول الاعدام الذي ينتظر (هارتفري) وقد كان السبب في تجريمه ، عندها يتوقّف برهة ؛ لكن العظمة التي هبّت لمعونته

في الحال طردت تلك الفكرة الدنيئة عندما مرت بخاطره أول مرة . ثم أخلد الى نفسه يفكر في هدوء : « . . . أيجب علي لكي أنقذ الحياة التافهة لهذا الأبله أن أعرّض سمعتي لوصمةٍ لا تقوى على ازالتها دماء الملايين ؟ ما قيمة حياة إنسان واحد ؟ ألم تكن جيوش وأمم بأكملها ضحية لسمعة رجل عظيم واحد ؟ واذا تجاوزنا تلك المرتبة الأولى من العظمة ، مرتبة قاهري الجنس البشري ، فكم مرّةٍ سقط العديد ضحية مؤامرة وهمية لارضاء الحقد أو ربما لتجربة البراعة لدى فرد من

تلك المرتبة الثانية من العظمة ، مرتبة الوزراء ! ما الذي فعلتُ إذن ؟ لقد دمّرتُ عائلة ، ودفعت برجل بريء الى المشنقة . من الخير لي أن أبكي مع الاسكندر أنني لم أدمّر أكثر ، لا أن آسف على القليل الذي فعلتُ .

(الكتاب الرابع ، الفصل ٤) .

ثم (يعتذر) الروائي عن (وايلد) بقوله :

قلّما تجود [الطبيعة] بانسان بمثل هذه العظمة أو هذه الدناءة الا وتتوهج بعض ملامح الانسانية في الأول ، كما تنطلق من الثاني شظايا مما يدعوه الجاهلون شرّاً .

يظهر اختلاط القيم جليّاً في هذا التعليق . لكن حديث (وايلد) يأخذنا أبعد من ذلك ـ الى وعي بعدد المستويات التي ينشط فيها الهجاء . فليس هذا محض مديح ساخر لمجرم ، يتوضح فيه ما تنطوي عليه أساليبه من شرّ مدمّر . فذلك المجرم نفسه يمثل من يضفي عليهم المجتمع ألقاب التكريم وعلائم الاحترام . وكما نجد عند (كي) في أوپرا الشحّاذ بما فيها من مديح هازل لصنوف المجرمين ، تشكل جوناثان وايلد هجاء لعصر (ولپول)[٥] الذي طفحت فيه أساليب الرشوة . ينتمي هذا الرجل الى « تلك المرتبة الثانية من العظمة ، مرتبة الوزراء » ، وما أبرع (فيلدنگ) إذ يلقي دفقة أخرى من الهجاء في عبارة «تلك المرتبة الثانية» . لكن (فيلدنك) يؤكد على أن ثمة ما هو

أسوأ من ذلك ، وهو الاهمال المطلق لأرواح البشر الذي يظهر في سلوك القاهرين في جميع العصور . وإذا كان الاسكندر هو المثال هنا ، نجد (بايرن) بعد سبعين سنة يختار في اشمئزاز حانق (واترلو ذروة المذبحة) (رؤيا الدينونة ، ٣٧) ، وإذا اقتربنا من العصر الحاضر نجد (سيگفريد ساسون) يتأمل في تهكم مشاعر الجنود الطيبة تجاه القائد الذي سرعان ما سيقودهم الى الموت بفعل خططه الهوجاء :

« صباح الخير ؛ صباح الخير ! » قال القائد
عندما لقيناه الأسبوع الماضي في طريقنا الى الجبهة .
أغلب الجنود الذين ابتسم لهم يرقدون اليوم تحت التراب ،
ونحن نمطر باللعنات سلطة ذلك الخنزير الأخرق .
«يا له من ظريف» غمغم (هاري) يخاطب (جاك)
إذ كانا يخوضان صعداً نحو (آراس) بالبندقية والصرّة .
. . . . . .
لكنه قد كفاهما بخطته الهجومية .
(القائد) .

هنا يضيف الشاعر طبقة أخرى ، فتصبح العظمة خَرَقاً وعوز كفاءة .

يقع خلف ثاني الأصناف التي ذكرنا ، وهي خرافة الوحش ، تاريخ طويل من الهجاء يصل الى (أرستوفانيس) في الطيور وفي الضفادع . ومن أفضل الأمثلة في اللغة الانگليزية ما

نجده عند (چوسر) في حكاية كاهن الراهبة / الديك والدجاجة / وعند (درايدن) في الغزالة والنمر ، وعند (أورويل) في مزرعة الحيوان . يروي الكاهن عند (چوسر) حكاية أخلاقية فتقوم خرافة الوحش لديه مقام الموعظة . لكن الشكل الذي يتخذه يضمن الا تشبه طريقتُه طريقةَ الوعظ المباشر أو التعليم الأخلاقي . فالسبيل غير المباشر ، الساخر الهجّاء هو الذي يصل بنا الى الأثر . الديك (چانتكلير) / ذو الصوت الرخيم ! / متبختر شهواني يكاد يلقى حتفه ، ورغم أن الكاهن يتنصّل من أية علاقة بمسائل اللاهوت الكبرى :

أنا لن أتدخل بمثل هذه الأمور
فحكايتي عن ديك ، كما ستسمعون

. (٤٣١ - ٢) .

نجده يختم الحكاية بقوله :

أنتم يا من تحسبون هذه الحكاية حماقة
عن ثعلب أو ديك ودجاجة ،
خذوا منها المغزى ، أيها الأخيار .

. (٦١٧ - ٩) .

تكون الكبرياء والشهوانية عند الديك مبعث ضحك . ويكون الهجاء في ما يوازي ذلك عند الانسان الذي لا يفضُل هذا الديك .

يقصّر عن ذلك استخدام أسلوب خرافة الوحش عند

«درايدن» . فهو يستخدم الأسلوب لأغراض جدلية ؛ فترمز الغزالة الحليبية البياض الى كنيسة الكاثوليك ، بينما يرمز النمر الأرقط الى كنيسة انگلترا ، وتشكّل القصيدة برمّتها نقاشاً حول موقع الكنيستين ، اضافة الى أنواع من وحوش الحكاية الرمزية تمثل صنوف انشقاق شتى . وقد يقال ان هؤلاء جميعاً ليسوا سوى وسائل تعبير لرسم شخصيات بأسلوب هجائي مناسب ، إذ يشار الى صفاتها الوحشية وسلوكها كما يصدق ذلك على المذاهب التي تمثلها . هذا ما يقوله عن فرقة «المشيخية»[٦] .

أكثر تكبّراً من الآخرين ، يظهر ذلك الجنس الضاري ببطن مهزول ووجه معروق :

لم يكن بين الوحوش المباركة من يضارعه تشويها .
يتدلى ذيله الأشعث بين ساقيه
وقد بالغ في قصّه من العار ؛ لكنه يرفع هامة شعثاء
ويبرز اذنين تؤمنان بالقضاء والقدر .
(١ / ١٦٠ ـ ٥) .

لكن نظائر «درايدن» متفرقة تأتي كيفما اتفق اذا قيست بالملاءمة البارعة التي نجدها عند «سويفت» حول الآراء الدينية المختلفة عن رمز الملابس في حكاية حوض الاغتسال ـ فثمة أولاً «بيتر» وهو رمز الكنيسة الرومية ، يضيف زينة الى جبّة أبيه التي ورثها عنه ، ثم يأتي «مارتن» [لوثر] وهو رمز كنيسة انكلترا ، ليزيل تلك الزينة في هدوء ، ويأتي بعده «جاك» [كالڤن] ممثل المنشقّين ليمزق الزينة ويتلف الملابس من غير

تمييز : لكن (سويفت) كذلك يبالغ في هذا الرمز المفرد ، كما يفعل في هذا المثال :

«الخبز» قال [پيتر] ، «أيها الأخوة الأعزاء ، هو قوام الحياة ؛ وفي هذا الخبز تكمن خلاصة لحم البقر والضأن والعجل [وما الى ذلك] . وبناء على قوة هذه الاستنتاجات كان أن حضر العشاء في اليوم الثاني فقدَّم الرغيف الأسمر بكل الهيبة التي تصاحب الوليمة الباذخة . «هلموا أيها الأخوة» ، قال (پيتر)، هلموا ولا تبقوا على شيء ؛ فأمامكم لحم ضأن فاخر » .

(المقطع الرابع) .

هكذا يمثل (سويفت) فكرة التحوّل/ خبز القربان الى جسد المسيح/ . لكن الفرق بين (سويفت) و (درايدن) لا يكمن في براعة التناول وحدها ، بل في النبرة التي تشيع المعرفة في العمل برمّته . (سويفت) أكثر ظرفاً وأقل ثقلاً من (درايدن) كما أنه أكثر إقداماً وأقل التزاماً بالتقاليد .

يقترب (أورويل) من (سويفت) كثيراً في دوام استمرارية انطباق الشبه على الموضوع ، والوسيلة على المغزى في مزرعة الحيوان ، فيبدأ بثورة حيوانات المزرعة على الانسان الذي يسوسهم ، وذلك عن طريق مرحلة مثالية من المساواة تنتهي بقيام الخنازير باغتصاب السلطة التي يتفرد بها في الاخير خنزير اسمه (ناپوليون). تتوازى مراحل الرواية مع تاريخ روسيا

السوفياتية ، لكن «اورويل » ، كما فعل «فيلدنك» في جوناثان وايلد ، يجعل من ذلك اكثر من هجاء عرضي فيحيله الى انفجار بوجه الطغيان السياسي القائم على خنق المثالية في كل مكان وزمان . وتطبيق ذلك في الوقت الحاضر يقدم مثالاً ممتازاً على صحة ما ذهب اليه (آي . أي . رچاردز) بأن « الوسيلة والمغزى مجتمعين يعطيان معنى ذا قوة اكثر تنوعاً مما يمكن ان يعزى الى احدهما على انفراد » (فلسفة البلاغة ، لندن ، ١٩٣٦ ، ص ١٠٠) اذ يُغني أحدهما الآخر بتراكم التفسير . بوسعنا أن نرى ذلك مثلاً في استمرار إقحام المعنى المزدوج على كلمات الوصايا السبع البسيطة في الاصل . واذ تبدأ الخنازير بتقليد البشر يدخل التحوير على كل واحدة من الوصايا . فعندما تبدأ الخنازير باحتلال الاسرّة في دار المزرعة ، نجد الوصية «لا ينَم أي حيوان في سرير» تصبح « لا ينم أي حيوان في سرير بمفارش » . وتأتي الخيانة الاخيرة في تحوير آخر الوصايا وأعظمها : « جميع الحيوانات سواسية ».فتصبح « جميع الحيوانات سواسية لكن بعض الحيوانات سواسية اكثر من غيرهم .» تمثل الحيوانات المختلفة صيغاً مختلفة عديدة من أوضاع البشر ، لكن كل صيغة تتأثر كأنها حالة بمفردها ؛ وهكذا لا يتكون لدينا انطباع عن «قصة خرافية» كما يقول العنوان الفرعي للرواية ، بل عن كارثة اجتماعية فعلية كبرى تضفي على هذا العنوان الفرعي السخرية الشرسة التي لا بد أن يكون «اورويل» قد قصدها .

يستخدم ‹يوجين إيونيسكو› كذلك أسلوب خرافة الوحش في الحكاية الرمزية الهجائية السياسية . ترينا الكركدن (١٩٦٠) سكان مدينة باجمعها يتحولون الى كركدنّات . هذا هو الشبه الذي يراه المؤلف لصنوف الجنون الجماعي التي نجمت عن تلقين المبادىء بشكل استبدادي في هذا القرن . مثل رواية ‹اورويل› ١٩٨٤ تستخدم هذه المسرحية شخصية واحدة ‹بيرينجيه› ليقاوم وينتقد . وفي النهاية يعترف بانكسار :

لقد فات الاوان ! يا للاسف ، انني وحش ، انا محض وحش

وأسفاه ، انني لن أصير كركدناً، أبداً ، أبداً !

ثم يستأنف في آخر جملة :

أنا آخر البشر ، وسأبقى هكذا حتى النهاية . لن أذعن !

تصور مزرعة الحيوان والكركدن عوالم مغلقة . ومثلها عوالم المدينة الفاضلة التي شيدها كثير من الكتّاب ـ ‹توماس مور› في يوتوپيا ، ‹بتلر› في ايريهون[٧] ، ‹وليم موريس› في أخبار من لا مكان ، ‹أولدس هكسلي› في العالم الجديد البديع ، ‹جورج اورويل› في ١٩٨٤ ، ان شئنا الاكتفاء بأمثلة قليلة . تعود فكرة المدينة الفاضلة الى افلاطون الذي كان يحلم بدولة مثالية في كتابه الجمهورية . لكن تصور المدينة الفاضلة لا يتطلع بالضرورة الى حالة مثالية . قد تكون الرؤ يا مما يظنه المؤلف تشكّل مجتمع سعادة ، لكنها قد لا تكون سعادة حقيقية

بل توفيقية ، كما هو الحال عند «هكسلي» . وقد تكون ، كما في ١٩٨٤ ، فكرة بعض الناس عن المدينة الفاضلة حيث يرغم فيها الافراد على المعاناة ، في الواقع . وفي هذا المجال يشكّل الكتابان الاخيران في القائمة تنويعات طريفةً ذات مغزى على الكتب الثلاثة الاخرى . فقد نما كل من هذه الكتب من مثالية كانت على خصام مع مثالب مجتمع المؤلف . فعندما كان «مور» يمجّد الشيوعية ويحمل على الملكية الفردية كانت تدور في ذهنه «مؤامرة الاغنياء على الفقراء» التى كانت تتمثل في زمانه بالاستحواذ على الاراضي وتخلية الريف من السكان وانتشار البطالة والمجاعة ؛ لكن نقده وعلاجه يذهبان أبعد من ذلك فيدين الحرب والاضطهاد الديني والعقوبات القانونية القاسية وظروف السكن الرديئة كذلك . اما «بتلر» فهو يرى كل شيء مقلوباً . فكلمة العنوان في كتابه هي نفسها قلب لأحرف كلمة «لا مكان» . انه مكانٌ تعالج فيه الجريمة على أنها مرض ، والمرض على أنه جريمة ، مكان تكون فيه الكنيسة مصرفاً يكدّس الخزائن في الجنة عن طريق التظاهر ، مكان تَعبُد فيه النساء «ايدگرن» الملحدة (مسز گرندي) . يتميز «بتلر» بخفّة الروح اكثر من «مور» وربما كان أقل جدّية ، لكن كلًّا منهما ـ «بتلر» بقلب الاشياء و«مور» بالتعويض واظهار النقيض ـ يقدّم هجاء ذا مغزى عن مجتمعه المعاصر .

هؤلاء هجّاؤون يحدوهم أمل ؛ اذ بوسعهم تقديم علاج . لكن «هكسلي» و«اورويل» في عصرنا هذا أقل تفاؤلاً

من السابقين . فالمدينة الفاضلة عندهما سلبية يكون فيها الدواء شرّاً من الداء . يقدم لنا (هكسلي) في العالم الجديد البديع مثالاً مبكراً من الرواية العلمية ، مجتمعاً تتفوّق فيه النزعة العلمية على العلاقات الانسانية ، لقد طالما ضحك الهجّاء من العالم ، كما في كتاب (صاموئيل بتلر) فيل على سطح القمر الذي يجعل من حماس الفلكيين مهزلة صاخبة . وثمة مادة اخرى وجدها (پوپ) في السنوات الاولى من حياة (الجمعية الملكية) مثل (المنافسة بين زارعي القرنفل وجامعي الفراشات في دنسياد ، الكتاب الرابع) كما استفاد منها (سويفت) في وصفه «اكاديمية لاگادو» حيث يهاجم التجارب التافهة العقيمة التي تطلب استخراج اشعة الشمس من الخيار وتحاول بناء البيوت من السقوف فنازلاً (رحلات گلفر ، الفصل الخامس) . تشكّل استجابات (سويفت) مقياساً بالغ الحساسية للخطر الذي كان يجده في موضوع هجائه . وكان أصحاب الخطط الأكاديمية موضوع هزء خفيف نسبياً . لم يكن (سويفت) يرى خطراً حقيقياً في العلم سوى ان الكثير منه كان في حدود السخف . لكن (هكسلي) لا يستطيع التزام الاعتدال في هذا المجال . فعنده ان حضارتنا الآلية التقنية ملأى بالمخاطر فهو يرى في الاستيلاد العلمي وفي «الاله القدير فورد» اذا اكتفينا بذكر اثنين من تصوراته الفظيعة ، ما ينزع الصفة البشرية عن الانسان . وعلى النقيض من ذلك ، يكون زوال الصفة الشخصية لدى الفرد مما يثقل وطأة الخوف عند (اورويل) . تشكل رواية ١٩٨٤ امتداداً متشائماً لرواية

مزرعة الحيوان حيث يكون كل فرد طوال الوقت شاعراً بأن «الأخ الأكبر» يراقبه ، وحيث يكون الجميع خاضعين لطغيان متغلغل مصدره جهاز تلفزيون ذو اتجاهين يحتم على كل شخص دوراً ووظيفة في مجتمع لا تفلح معه اي ثورة . يشكل الكتاب صورة مريعة راسخة لما ينتظر الفرد من رعب في مجتمع تتسلط فيه السياسة وتسود فيه التكنولوجيا .

ثمة من يقارب بين المدينة الفاضلة عند (سويفت) وبين وصف (هويهنمز) في القسم الرابع من كتابه **رحلات كلفر** . لكن الخلاف حول هذه المسألة قد بلغ من التعقيد بحيث لا يمكن الولوج فيه في هذا المجال . أشير على القارىء الراغب في ذلك بكتاب ر . كوينتانا ، **فكر جوناثان سويفت وفنه** ، طبعة منقحة ، لندن ، ١٩٥٣ ؛ وبكتاب ف . ر . ليفز ، **المطلب المشترك** ، لندن ، ١٩٥٢ ؛ وبكتاب آي . ايهرنبرايز ، **شخصية جوناثان سويفت** ، لندن ، ١٩٥٨ ؛ وثمة نقد لرأي الأخير بقلم ر . س . كرين (في كتاب جي . أ . ماتزيو ، **والخيال** ، لندن ، ١٩٦٢) . ويكفينا ان نقول هنا ان كتاب **رحلات كلفر** يصوّر شكلاً آخر من حكاية الرمز الهجائية ، هو الرحلة الخيالية . وفي اول قسمين من الكتاب نجد اسلوباً آخر من الهجاء ، هو أسلوب النقد من خلال الحجم النسبي . بوساطة الرحلة يستطيع المؤلف (او شخصيته الرئيسة ، وسنتحدث عن ذلك فيما بعد) ان يستغل الظروف التي يعبّر عنها القول المأثور/بالفرنسية/ «بتغيّر البلاد تتغيّر الاخلاق» لكنه قد

يجد المسألة مما ينطبق عليه القول الآخر «كلما تغيّر الشيء بقي على حاله» ، فيستطيع أن يعمل إما بطريقة المقابلة البسيطة او بطريقة الاختلاف الظاهر مع تشابه الاساس ؛ او بكلا الطريقتين معاً ، وقد يذهب أبعد من ذلك فيفترض وجود حالة لا يتفق معها ايٌّ من المجتمعين موضع المقارنة . وهذا ما يفعله «سويفت» في الفصل السادس من رحلة «ليليپُت» (القسم الاول) حيث يقيم دستوراً مثالياً للمعرفة ، وقوانين وعادات يعلّق عليها بقوله إنها تمثل «المؤسسات الاصلية وليس المباءات الفاضحة التي سقط فيها هؤلاء الناس بفعل طبيعة الانسان المتهافتة » . وعوضاً عن ذلك يعيد أهالي «ليليپُت» صياغة بعض أنماط السلوك البشري (والانگليزي) الدنيئة ، كما نجد مثلاً في الخلاف حول فتح البيض بين أنصار «النهاية الكبرى» وأنصار «النهاية الصغرى» وهي معارضة ساخرة حول الخصومات الدينيّة بين الروم الكاثوليك من جهة والانگليكان من جهة اخرى ، او كما نجد في التهريجات الالعُبانية عند طلاب المناصب السياسية .

تكون دقّة حجم أهالي «ليليپُت» مما يضيف لذعة الى الهجاء ، وتعطي «گلفر» في الوقت نفسه دوراً متميزاً بوصفه كائناً بشرياً عاقلاً أسمى ، يدرك ما يصدر عن اولئك القوم من سلوك مضحك . ثم تنقلب الاوضاع في الكتاب اللاحق اذ يستغل «سويفت» الفرق في الحجم على حساب الانسانية . وهو لا يكتفي بقلب مركز الانسان حسب . فقد يمكن القول إن سلوك «گلفر» في «بروبدنگناگ » أسوأ من سلوك أهالي «ليليپُت» ،

وبخاصة عندما يبدو بحجم الحشرة في حضور الملك ، لكنه لا يكتفي بان يصف ، بل يتفاخر بتصريف الانسان شؤون الحرب والقانون والحكم والمال بشكل واضح الفساد إن لم يكن هو الشرّ عينه . وهذا مثال السخرية العميقة عند«سويفت». ثم يختم المشهد بنبذ الكلام المعمّى والقيام بهجوم صاعق في إدانة محدّدة على لسان الملك الذي يلخّص المسألة برمّتها : «لا أستطيع الا ان أخلص الى القول إن الغالبية من أهل بلدكم ليسوا سوى أخبث جنس من الهوام الحقيرة الكريهة التي اطلقتها الطبيعة كي تزحف على وجه البسيطة» (القسم ٢ ، الفصل ٦) . لكن «گلفر» ذو صلف لا يلين فيمضي في انتقاد المؤسسات والتصرفات في «بروبدنگناگ » مثل «النتائج المزرية من تربية مقيّدة» ومثل «النتيجة الغريبة من المبادىء الضيقة والنظر القصير» . هنا نصل الى الهدف الرئيس عند المؤلف (أو عند شخصيته الرئيسة) . لقد غدا «گلفر» الآن بطلاً أعمى ووسيلة نقد ساخر من صانعه . لكن «گلفر» يمثل الجنس البشري بشكل متناوٍ في الكتابين الاولين ، ففي الاول يتيح لنا أنْ نلمس هجاء الاختلاف الظاهر والتشابه الاساس ، وفي الثاني نجد مثال التضاد المحض. لكن هذا من باب التبسط المفرط، وبخاصة في حالة «بروبدنگناگ»، لأن ثمة إشارات ان لم يكن اكثر ، الى موقف «سويفت» الناقد من شعب العمالقة هذا ، وثمة علامات واضحة على اشمئزازه من فجاجتهم الجسدية . وهو يكثّف هذا الاشمئزاز في الكتاب الرابع في رمز «ياهوز»

وهي قِردَة تشبه الانسان ، تمثل الوحشية ، وتقف على النقيض من الافراس الذكية العطوفة (هويهنمز) . وفي هذه الاخيرة نجد المثال الهجائي الناقص ، في شكل مخلوقات تبدو افضل مما هي، في الواقع ، يحسبها (گلفر) نفسه أنها المثال الاعلى . وثمة اشارات ، وبخاصة بعد أن يتركهم ويعود الى الجنس البشري ، أنهم ليسوا في الواقع من الروعة كما يحسبهم ، وبعبارة أدق ، يُظهر (سويفت) خطل الرأي عند (گلفر) . قد يكون مرجع الكثير من الصعوبة والاختلاف حول تفسير هذا القسم الاخير من الكتاب أن العلامات التي يرسمها المؤلف تتميز برهافة بالغة ، والاخطر من ذلك ، أنها موضوعة في غير أماكنها . لذا يبدو من الممكن قبول الكثير من الآراء الطريفة التي يسوقها (ر.س. كرين) إذ يقلب الادوار التي يقوم بها الانسان والحيوان كما وردت في كتب المنطق التي عرفها (سويفت) أيام الدراسة .

يذكّرنا كتاب (سويفت) ان الذي يكشف وجهة النظر الهجائية عند المؤلف ليس المكان وحده بل الشخص كذلك . عندما يقابل (گلفر) ملك (برويدنگناگ) يتخذ موقف متفيهق صلف يقابل مخلوقاً بدائياً جاهلاً . وهكذا يكشف (سويفت ما تنطوي عليه البراءة من طيبة وحكمة . في رواية جوزيف آندروز يصل (فيلدنگ) الى نفس الأثر عن طريق (الكاهن آدمز) ، سليل (دون كيخوته) في رواية (ثيربانتس) . يبدأ هذان الكتابان ، حيث تظهر هاتان الشخصيتان ، بمقاصد غير التي تظهر بعد

حين . يبدأ (ثيربانتس) بتفريغ مثاليات الفروسية من محتواها الخيالي ، كما يبدأ (فيلدنگ) بالهزء مما يجد عند (رچاردسن) من ميوعة عاطفية ونظرة محاذرة نحو الفضيلة . ثم يستمر الاثنان بتقديم شخصيات تنظر الى العالم نظرة صغار الأطفال . (كيخوته) و (آدمز) بريثان يتحملان صدمات الواقع عن جريرة براءتهما . لكن عالم الخبرة يغدو في الأخير أسوأ في نظر القارىء بما تهيل عليه الشخصيتان من معايب . وثمة صيغة بديلة عن عين البراءة نجدها في أسلوب الزائر الأجنبي . مثل ذلك (كانديد) في رواية (ڤولتير) الذي يبدي عجباً ورعباً من أساليب الانگليز في إطلاق النار على (الأميرال بينگ) .

لكن في هذه البلاد يكون من الخير بين آن وآخر
قتل أميرال من أجل تشجيع الآخرين .
(كانديد ، الفصل ٢٢) .

ومثل ذلك ما يفعله الزائر الصيني عند (گولدسمث) والمسافر عند (مونتيسكيو) في رسائل فارسية ، إذ يحملان نظرة جديدة قد تصل حد السذاجة ، لكنها نظرة تبرز معايب المجتمعات التي يجدون أنفسهم فيها . يستخدم (هاينه) المكان والزمان في المانيا . حكاية شتاء ـ المكان في نظرة رجل يعود الى زيارة وطنه ، والزمان في المعادلة الضمنية بين شخصية «بارباروسا» القروسطي وشخصية (فريدريك وليم الرابع)

المعاصر[8] . تبدو مقاطع كبيرة من النشيدين ١٤ ـ ١٥ كأنها نبوءة بالعسكرية البروسية في حين نقرأ في موضع آخر نصيحة جادة ـ عابثة .

إذا لم تعجبك المقصلة ،
فالتزم بالأساليب القديمة :
السيف للنبلاء ، والحبل
لأهالي القرى والريفيين الأجلاف .
ولكن أدخِل بعض التغيير أحياناً ، ودع
النبلاء للتعليق ، واقطع
بعض الرؤ وس القروية والريفية ،
فنحن جميعاً من خلق الله .

(النشيد ١٧)

ويبقى نوع آخر من الحكاية الرمزية الهجائية ـ هي النظيرة التوراتية ، وأعظم أمثلتها قصيدة (درايدن) : **أبسالوم وأكيتوفيل**[9] . كان هذا النمط شائعاً في القرن السابع عشر ، كما كانت هذه الحكاية نفسها قد استعملت في مناسبات عدة (ينظر ب . ن . شيلنگ ، **درايدن والأسطورة المحافظة** نيوهَيڤن ، ١٩٦١) . تستهوى حكاية الرمز التوراتية على مستويات شتى . فقد كان في وسع (درايدن) أن يعتمد على معرفة قرّائه بحادثة رغم كونها مغمورة نسبياً ، كما كان في وسع القرّاء بدورهم أن يستطيبوا الظّرف الذي كان وسيلة المؤلف ليقلب

القصة برمتها مع تفاصيل اختارها بعناية لتخدم أغراضه . وهكذا في عبارة «داوود شبيه الأله» التي تصف الملك (چارلز الثاني) . استطاع (درايدن) في الوقت ذاته أن يمجّد الملك ، بمقارنته بالعاهل المنقذ الذي تتحدث عنه التوراة ، وأن يستخدم ما عرف عن داوود من شهوانية ، فيلمّح بذلك الى نزعة مماثلة عن (چارلز) . وقد استطاع كذلك استخدام اثنتين من الشخصيات الضئيلة في العهد القديم تحملان اسم (زمري) ليقدم كلّ منهما شيئاً يناسب شخصية (زمري) في القصيدة ، التي تشير الى (دوق بكنهام) . كان (زمري) الأول في التوراة عشيق (كزبي) (سفر العدد ، ١٤/٢٥) ، وكان الثاني ابن ايليا/ الذي سألته ايزابيل الفاجرة/«أسَلامٌ لزمري قاتل سيّده ؟» (سفر الملوك الثاني ٣١/٩) . استقى (درايدن) من كلا الشخصيتين القلق والنيّة الخائنة والمكائد الجنسية التي يعزوها الى (بكنهام) . لكن هذا ليس الا واحداً من أوجه القصيدة ولو أنه أكثرها وضوحاً . وهي ترتبط بالملحمة ببعض الوشائج ، وبخاصة الفردوس المفقود . وهكذا يغدو قيام (اكيتوفيل) باغراء (أبسالوم) مضخّماً بشكل هجائي عن طريق الاستنتاج من قيام الشيطان باغراء الانسان . ونجد العبارة وتشكيل الجملة في بيت مثل :

وإذ وجده بهذا التردّد صاحبُ النار الزنّيم ،

(٣٧٣)

تنعكس صورتها في :

تجمهر الناس المبتهجون ليشهدوا نزوله الى البرّ ،
كانوا يغطّون الساحل ، ويسوّدون الشاطىء ؛
لكن أمير الملائكة من عليائه
كان ينزل هابطاً بنور مضمحلّ ،

(٢٧١ - ٤)

وبخاصة في تركيب الحوار والاغراء الذي يكسب القصيدة غنى عن طريق المقارنة . من المفيد ملاحظة [illegible] الحركة في الصورتين السابقتين . فالناس الذين يتحدون «چارلز» الآن يشبّهون بالجراد الذي «سوّد أرض النيل» وهي احدى صور الملائكة الساقطة عند «ملتن» (**الفردوس المفقود ، ١/٣٤٣**) ، ولكن التشبيه اللاحق ، يقارن «چارلز» بالشيطان نفسه ، وهو مما يثير الدهشة أول الأمر . لكن علينا أن ننظر الى المسألة في السياق العام للمقطع ، وقد يكفي لذلك البيتان السابقان . أصبح «چارلز» الآن الشيطان نفسه في نظر شعبه ، كما في نظر عدوّه «أكيتوفيل» الذي يلقي هذا الخطاب . وتوضح الأبيات الأربعة جميعاً أن «أكيتوفيل» وهو المتآمر الباحث عن مصلحته ، لا يضمر الخير للملك الذي يجب أن يخلص له ولا للشعب الذي يدّعي أنه يدافع عن قضيته .

التقليد الهازل : الأدنى والأعلى

يغلب أن يستخدم الهجاء الملحمة ، ولو في غير تناظر

تام عادةً، واذ تكون الملحمة أسمى الأنماط الأدبية فهي تفسح مجالاً واسعاً لنزوات الهجاء ، واما عن طريق «الفَشّ» المباشر ، أو عن طريق التعظيم الزائف المنحرف . يكوّن هذان النمطان شكلين من التقليد الهازل[١٠] : الأدنى ، وهو بعبارة «بوالو»[١١] ما يجعل «دايدو» و «آينياس» يتحدثان بلغة بائعات السمك والأجلاف ؛ والأعلى وهو شكل الملحمة الزائفة حيث ينتظر أن نجد بائعات السمك والأجلاف يتحدثون (ويتصرفون) مثل «دايدو» و«آينياس» .

ومن الأمثلة الجيدة على النوع الأدنى من التقليد الهازل ما نجده عند «بتلر» في هيوديبرا ، ولو أن ذلك يشكل نوعاً بعينه . فهو لا يصف المغامرات المضحكة التي يقوم بها فارس پيوريتاني ، بالعبارة الفخمة التي تناسب أعمال الفرسان ، بل بكلام منظوم يصلصل ، ولغة عامية . وإذ تكون دون كيخوته تقليداً هازلاً حول خيال أساطير الفروسية ، تذهب هيوديبرا خطوة أبعد فتبتذل النمط . هذا ما نقرأ حول البطل :

رئيس الفرسان الأليفة والهائمة
بحثاً عن تفويض أو وثيقة .
عظيم في الكرسي ، عظيم في السرج ،
يقدر أن يغلّف وأن يلفلف .
قديراً كان في كلتا هاتين ،
مناسباً للحب ، مناسباً للسلم

(كذلك بعض الجرذان ذات الطبيعة البرمائية ،
تكون اما للبر واما للبحر) :
لكن كتّابنا في شك من هذه
هل كان أكثر حكمة أم ضخامة :
بعضهم يقول هذه ، وبعضهم تلك ؛
ولكن ، مهما أثاروا من ضجيج
فقد كان الفرق في غاية الصغر ، وعقله
يرجح على هياجه بنصف حبّة ؛
مما جعل بعضهم يتخذه أداة
يشتغل بها الأوغاد ، تدعى البهلول .
(القسم الأول ، النشد الأول ، ٢١ - ٣٦) .

لا يعرف (بتلر) السماحة ، والنمط الذي يستخدمه يناسب مزاجه . فهو نمط مثالي لأغراض الاحتقار ، و(بتلر) هو الازدراء بعينه .

يمكن أن يكون النمط الأعلى من التقليد الهازل ، أو الملحمة الزائفة ، وسيلة ازدراء كذلك ، لكنها تنطوي على نبرات غير هذه . نجد (درايدن) في ماك فلكنو يختار حادثة تناسب الملحمة ، هي التتويج ، فيصف الموضوع بما يلائمه من لغة رفيعة . تبدأ القصيدة بنغمة هجاء من النوع الأخلاقي :

جميع الأشياء البشرية خاضعة للبلى ،
فعندما ينادي الأجَل ، يجب أن يستجيب الملوك .

وثمة أبيات لو قرأناها بمفردها لحسبناها جزءاً من ملحمة :

الى يمينه جلس فتانا «أسكانيوس»
أمل روما الآخر وعماد الدولة . (١٠٨ ـ ٩)

ليس غير ضمير جمع المتكلم في « فتانا » ما يؤثر في هذين البيتين في ملاءمة موضوع الملحمة المحض . في المشهد الافتتاحي نجد « فلكنو »

هذا الأمير العجوز ، ينعم اليوم بالسلام ،
مباركاً بذرية في تزايد كبير ؛
وبعد أن أنهكه العمل، قرّر في الأخير
أن يعيّن الخلافة لولاية الحكم . (٧ ـ ١٠) .

لو لم نعرف باشارة واحدة (ليس فيها توسّع حتى الآن) بأن هذا «الأمير العجوز» هو «فلكنو» ملك المغفّلين ، لقبلنا ذلك من باب العبارات الرفيعة ـ ربما باستثناء «وبعد أن أنهكه العمل» والذي أريد قوله ان «درايدن» يستخدم نبرة الملحمة مع تحوير ضئيل ليبلغ الكثير من آثاره . ولكنه يمزج مع ذلك بعض عناصر «الفَش» المحض . وقد يكون ذلك من أثر تحدثه كلمة ختامية أو عبارة ، كما في حالة «فلكنو»

الذي ، مثل «اوگستَس» ، وهو بعد فتى
استدعوه ليتولى الامبراطورية ، فكان أن حكم طويلاً ؛

في النثر والشعر ، كان معترفاً به ، دون منازع ،
حاكماً مطلقاً ، في جميع ممالك السخف . (٣ - ٦) .

وفي مكان آخر يفرض (درايدن) الهجاء فرضاً في مديح زائف ، وبخاصة عندما يقوم (فلكنو) باختيار (شادويل) خليفة له :

(شادويل) وحده يشبهني تماماً ،
ناضجاً في البلادة منذ نعومة أظفاره :
(شادويل) وحده ، من بين أبنائي جميعاً ،
يقف راسخاً في غباوة كاملة (١٥ - ١٨) .

تكون الحركة في القصيدة ضئيلة ، لكنها تعطي (درايدن) مجالاً لتقديم غالبية الرديئين من كتّاب عصره والتشهير بهم . نجد (پوب) في قصيدته دنسياد يقدم تفصيلات أكثر ، فهي أكثر محاكاة للملحمة في حركتها وفي ظهور الالهة مثلاً وتقديم القرابين لها ونشاطات المراسيم مع زيارة للعالم الأدنى ، وكل ذلك يجد ما يناظره عند (ڤرجيل) في الانيادة ليس النمط البطولي الزائف محض معارضة ساخرة ، لأن هذه تركز على مبالغة أسلوب المثال أمامها ، وبذلك تصب الهجاء على المثال نفسه . يستخدم الأسلوب البطولي الزائف مثاله ليصبّ الهجاء على شيء آخر عن طريق المقارنة ويمتلك حرية واسعة في علاقته بالمقارنة قرباً أو بعداً . ولكنه يبالغ دائماً لغرض التفريغ والفشّ . في اغتصاب خصلة الشعر يفعل «پوپ» ذلك تجاه تفاهات (بلندا) ومجتمعها ، ولكنه على النقيض من (درايدن)

يتميز بقدر أعظم من الرهافة والرقة ؛ إذ تبدو الهداية الخارقة من ‹أرواح الهواء› فتّانة ومضحكة في الوقت نفسه . ثم إن ‹پوپ› لا يعنى بالصغار اذ يتنكّرون بزي العظماء قدر ما يعنى بانتقاد الخصال التي أُسيء توجيهها . وهذا مضمون انتقاد ‹پوپ› عملية التزيّن عند ‹بلندا› :

الآن كشف النقاب فأطلّت عُدّة الزينة ،
كل إناء فضة موضوع بنظام نفيس .
أقبلت الحورية ، مسربلة بالبياض ،
حاسرة الرأس ، لتعبد أولاً قوى التجميل .
تطل صورة سماوية في المرآة ،
تنحني لها ، تقلّب عينيها نحوها ؛
الى جانب هيكلها وقفت الكاهنة الدنيا
ترتعش ، لتبدأ طقوس الكبرياء المقدسة .

(النشيد الأول ، ١٢١ ـ ٨)

يبدو هجاء ‹درايدن› بدائي النبرة بالمقارنة بهذا ، فنحن أمام إدانة تراكمية مستمرة لقيم هي من الخطأ بحيث يمكن وصف تحضيرات الزينة بعبارات ذات صور دينية . علينا أن نحذر الافراط في الموقف الجدّي . وعلينا أن نتذكر في الوقت نفسه أن الكثير من الحقائق تقال في عبارات المزاح . يمكن أن تقاس دقة النبرة عند ‹پوپ› بالمقارنة مع ‹درايدن› من جهة ، ومع ‹بن جونسن› مثلاً ، من جهة أخرى ، في مسرحية ڤولبوني

حيث نجد «الصلاة للذهب» مرعبة ، بما في موقف (ڤولپوني) من تجديف محض .

يجب أن نذكر دوماً تعدّد الجوانب في أسلوب (پوپ) في اغتصاب خصلة الشعر . فمدى التضخيم الهجائي في الأسلوب البطولي الزائف يختلف بين موضع وآخر . فهو قد يبدو أنه يهجر احياناً صلته بالملحمة من أجل هجاء أكثر مباشرة كما في :

يوقّع القضاة الجائعون الحكمَ على عجل ،

فيتعلق التعساء لكي يتغدى القضاة .

(النشيد الثالث ٢١ ـ ٢)

أو من أجل معارضة ساخرة محض ، كما في خطاب (سرپلوم) الذي :

انفجر صائحاً ـ (مولاي) بحق إبليس !
وحق الجـحـ ! اللعنة على الخصلة ! وحق الله[١٢] ، كن مؤدباً !

(النشيد الرابع ، ١٢٧ ـ ٨)

ثم أدلى بهذا التعليق الجميل الساخر :

إنه ليحزنني كثيراً (أجاب النبيل ثانيةً)
أن من يحسن مثل هذا الكلام يمكن أن يتكلم عبثاً .
(١٣١ - ٢)

والواقع أنه حتى في معارضة ساخرة لخطاب ملحمي ،

وهو من دون شك مثال على الأسلوب البطولي الزائف ، لا بد أن يتدخل نوع من التعليق الأخلاقي بحيث تأخذ الصفة المضحكة في ذلك الأسلوب منزلة ثانوية . تقدم (كلاريسا) معارضة ساخرة لخطاب (ساربيدون) الى (گلاوكوس) الذي نجده في الياذة هوميروس(١٢) ورغم أن أغلب الاشارات تكون على مستوى سائر القصيدة ، تكون الجدية المباشرة صفة المضمون والنتيجة :

عبثاً تقلّب الحسناوات عيونهن الجميلة ؛
فالسحر يصيب النظر ، لكن الفضل يكسب الروح .
(النشيد الخامس ، ٣٣ ـ ٤) .

لا يقتصر الأسلوب البطولي الزائف على الشعر ، كما يظهر من كتاب (سويفت) **معركة الكتب** . يستخدم (سويفت) المعركة ، وهي الحادثة المعتادة في الملحمة ، بجميع مفردات الحرب التي نجدها عند (هوميروس) و(ڤرجيل) بشكل يفوق ما نجده في أي محاكاة أخرى في الانگليزية . وبهذا المعنى يضم الكتاب كثيراً من عناصر المعارضة الساخرة . وثمة كذلك أحد عناصر التقليد الهازل من نوعه الأدنى ، لأن (سويفت) ينال من جلال المعرفة عن طريق بعض المقارنات . وهكذا نقرأ عن (بنتلي) أن :

درعه مرقّعة بألف قطعة متنافرة . . . خوذته من حديد عتيق صدىء . . . في يده اليمنى كان يمسك بمذراة

(ولكي لا يكون أعزل من سلاح خبيث) كان يمسك باليسرى، وعاء مليئاً بالقذارة .

نجد هنا كذلك تورية في كلمة «خبيث» إضافة الى الاشارة القبيحة . وهذه الأخيرة تشكل جزءاً من اهتمام (سويفت) بكل ما هو منفرّ ، لكن الأمر لا يقتصر عليه ؛ فنحن نجد أمثلة مشابهة عند (درايدن) كما عند (بوب) في قصيدة دنسياد . يصيب (وتن) ما أصاب (بنتلي) فيغدوان موضوع تشبيه مفصّل في أسلوب ملحمي زائف :

كما لو أن كلبين هجينين أثارهما نهمٌ راسخ وجمعهما عوزٌ متأصّل فراحا ، رغم خوفهما ، يغشيان كل ليلة حظائر راع غني ، كان كل منهما يزحف في هون وبطء ، بذنب متهدّل ولسان متدلٍّ .

ليس طول التشبيه وتفصيلاته وحدها مما يذكّرنا بالقرائن الملحمية (وما فيها من تفاوت) بل كذلك الأمر مع بناء الجملة عموماً وبالتفصيل . يستخدم (سويفت) التشبيه ليقابل بين جانبي المعركة . يشبّه (بنتلي) و(وتن) بكلبين ، لكن وجه الشبه في حالة (بويل) أكثر ملاءمة للملحمة :

مثل شبل في سهول ليبيا أو صحراء العرب ، أرسله الأب العجوز لأغراض الصيد أو الصحة أو الرياضة ، ينطلق قُدماً ، طالباً أن يلقى نمراً من الجبال أو خنزيراً شرساً .

ماك فلكنو و اغتصاب خصلة الشعر و معركة الكتب،ثلاثة أعمال يجب أن تُظهر لنا مجتمعة بعضَ التنوّع في نبرة التقليد الهازل بنوعه الأعلى . ثمة هزء ينطوي على ازدراء واحتقار ، كما أسلفت القول ، ولكن ثمة كذلك هزء أكثر سماحة . والواقع أن الأسلوب الملحمي الزائف يعني أن المؤلف في حالة مزاجيّة لا بأس بها . فالنمط نفسه ينطوي على نوع من الخداع والمخاتلة . ومن أجل أن ينجح المخادع عليه أن يمتلك منظوراً صحيحاً . فليس كالمزاج الفاسد ما يسبب مبالغة من النوع المغلوط ، مبالغة تدمّر المنظور .

مما يفوق في التعقيد جميع ضروب الهجاء في العصر الأوگستي المشار اليها في هذا الفصل رواية القرن العشرين التي كتبها (جيمز جويس) يوليسيس. يشير العنوان أنها تعود الى ملحمة (هوميروس) لكنها ليست محض أسلوب ملحمي زائف . من بعض الوجوه ، هذه قصة ذات أبعاد ملحمية فعلية - في مداها ، في تفسيرها الحساس للخبرة البشرية ، في رؤياها العميقة في النفس البشرية ، إذا لم نذكر غير ذلك . يشكّل (پلوم) صورة لانسان القرن العشرين ، بطل الانسان الصغير . وهذا ينطوي بالطبع على سخرية : فهو الآن (پلوم) الذي يصبح (يوليسيس) . وثمة كذلك الكثير من السخرية العرضية ؛ في حادثة (سيركه) مثلاً ، يدرك (پلوم) في اللحظة الحرجة الواقع كما هو - لأن الزرّ الخلفي في سرواله ينقطع ! وأحياناً تتشعب

السخرية ، كما في خطاب (بلوم) المتخيّل عن المثل العليا الاجتماعية ، حيث يتخذ سلسلة من الأدوار تتراوح بين العامل والطاغية العادل تنتهي بتصريح يطالب «بحرية المال وحرية الحب وحرية كنيسةٍ علمانية ، في دولة حرة علمانية» (يوليسيس ، طبعة بودلي هيد ، لندن ، ١٩٣٧ ، ص ٤٦٦ . في شخصية (بلوم) هنا تجتمع السذاجة التي تصدّق بمثل هذه الوعود مع سخرية الشك في كونها محض هراء . و(بلوم) محتال كذلك ، لأنه يتظاهر بكونه جميع الناس الذين يحاكي ؛ ولكنه في أثناء ذلك يقلّص الواقع نفسه الى مستوى الخديعة . والمحاكاة بحدّ ذاتها معارضة ساخرة ؛ وهو فنٌ تقلّب فيه (جويس) ببراعة فائقة . في المقطع بعنوان «ثيران الشمس» يقودنا جويس خلال تاريخ أسلوب النثر الانگليزي من عهد «الانگليزية القديمة» حيث تتكرر أحرف السكون في أوائل الكلمات في الجملة[١٣] مروراً بالمؤلف القروسطي (ماندڤيل) و(پيپس) من عصر عودة الملكية و(آديسن) من العصر الأوگستي و(برك) من أواخر القرن الثامن عشر حتى يبلغ بنا مزيجاً من أساليب القرن التاسع عشر . كما أننا نجد القسم الأكبر من حادثة (نوزيكا) تروى في الأسلوب الشائع من الروايات القصيرة .

الشخصيات ، ورسم الشخصيات

قد يكون الكل اكبرّ من مجموع الاجزاء ، ولكن علينا لادراك الكل أن ننظر في الاجزاء . لذلك علينا أن ننتقل الآن من الشكل الشامل الى الانماط التفصيلية في نزعة الهجاء وسلوكه . موضوع الهجاء الناس ، لذلك يجب أن يكون ثمة نوع من رسم الشخصيات . وأبسط شكل في ذلك أن يقدم المؤلف وصفاً . من أمثلة ذلك الصور التي نجدها عند (چوسر) و(درايدن) . هذه (شخصيات) في العرف الذي وضعه (ثيوفراستس) من القرن الثالث ق . م الذي أعدّ قائمة بالاشياء التي يفعلها مختلف الناس فأعدّ بذلك معرضاً لشراذم البشر . تشكل مقدمة (چوسر) مثالاً آخر على هذا المعرض البشري . وليس جميع الحجّاج الى (كانتربري) من أراذل الناس ، لكن من يعلق في الذهن منهم اغلبهم كذلك ، بدرجات متفاوتة . يمزج (چوسر) بين التعبير عن حقيقة وبين وصف سلوك ، وأحيانا يضيف الى هذه تعليقاً ، يغلب أن يكون مديحاً ساخراً . وهو يترك بعض الاشياء من دون قول كذلك ، أو يتركها في المنطوى . وهكذا نجده يقول عن الراهب :

رجل بالغ الوقار ، ذو منطقة للتسوّل محدودة
ليس في الملل الاربع من يضاهيه معرفة
بلغة العبث والمزاح ،
فقد أنجز العديد من الزيجات
لصبايا ، على حسابه الخاص ،

وبين أبناء ملّته كان عَلَماً مشرقا .

(٢٠٩ -١٤)

هنا نلاحظ التنافر بين صفة« الوقار» و« لغة العبث والمزاح» . اذ ما علاقة هذه براهب ؟ ثم هناك انجاز الزيجات - في كرم« على حسابه الخاص . » لكن لماذا ؟ يبقى علينا تقديم الجواب المخجل ، فنضفي على التعليق اللاحق وزنه الكامل من قوة السخرية .

تصدر شخصيات (درايدن) عن نمط أدبي اكثر تحديداً ، مستقى من (ثيوفراستس) ، كما عرف في القرن السابع عشر - من رسم الشخصيات عند أمثال (هول) و (أوفربري) و (إرل) . ويلتقط هذا الاخير الصفات المميِّزة عند الامثلة التي ينتقدها . نجد« مدّعي المعرفة»

يسير كثيراً وحده في هيئة تأمّل ، ومعه كتاب دائماً أمام وجهه وهو في الحقول . جيبه لا يكاد يخلو من انجيل إغريقي أو توراة عبرية ، لا يفتحها الا في الكنيسة ، وذلك عندما ينظر أحد العابرين . . . وإن قرأ شيئاً في الصباح ظهر جميعه عند العشاء ، وطوال مدة العشاء يكون الحديث حديثه .

في أبسالوم و أكيتوفيل يستخدم (درايدن) هذا النمط من التعليق اللاذع في حدود الوحدة المركّزة من النظم المعروفة باسم« المزدوجة البطولية»(١٤) . لكن شخصياته لا تستند كثيراً الى الفعل بل إنها توصف في حدود خصائصها وهكذا نجد :

أوّلهم (اكيتوفيل) الزائف ؛
إسماً تصبّ عليه اللعنات جميعَ الاجيال اللاحقة :
مناسباً لخفيّ المكائد ومعوَجّ النصائح ؛
حصيفاً ، مندفعاً في ظرف هائج ،
قلقاً ، لا يرتبط بمبادىء او مكان ،
زاهداً في السلطة ، برِماً بالعار
(١٥٠ ـ٥)

ونجد أن (زمري) كان :

رجلًا من التنوّع بحيث كان يبدو
ليس رجلا واحداً بل خلاصة الجنس البشري :
متصلّباً في آرائه ، دائماً في ضلال ،
كان كلّ شيء بنزوات ، لا تدوم طويلا :
إذ انه في دورة قمر واحدة
صار خيميائيا وذا رباب وسياسياً ومهرِّجا .
(٥٤٥ ـ٥٠)

اما طريقة (درايدن) فهي تجميع الكلمات وموازنة الجمل بحيث تؤدي الى عبارة كاملة في حدود مزدوجة واحدة كاملة .

من المفيد وضع مقطعين آخرين الى جانب ما سبق لتفسير نقطة اخرى . يقول عن (شمعي) إن :

شبابه كان يبشّر

بحماس لله وكراهيـة لمليكه :
كان يبتعد في حكمة عن الآثام الغالية ،
ولم يكسر السبت قط الا لمربح .

(٥٨٥ ـ٨)

كما يقول عن (قورة) إن :

ذقنه الطويل دليل ظرفه ؛ له طلعة قدّيس
بالدمقس الكنسي والسحنة الموسوية
ذاكرته عجيبة في عظمتها ،
يقدر أن يكرِّر مكائد تفوق تصوّر البشر ،
لذا لا يمكن احتسابها أكاذيب ،
لان الفهم البشري لا يمكن أن يصنع ذلك

(٦٤٨ -٥٣)

من الصعب إظهار الفرق في النبرة من مقتطفات بهذا القصَر ، لكنني أريد أن أنبِّه الى إدانة (أكيتوفيل) بشكل صارخ الى جانب خصائص متوقعة منه ، لذا تكون خطرة . ثمة إشارة الى المخاوف ، تزيد منها « الهسهسة » في البيت الثاني ، حيث يضحك (درايدن) من (زمري) . في مقطع يكثر اقتطافه من مقالة في الهجاء يقول (درايدن) عن هذه (الشخصية) : « انها ليست حقيرة ، لكنها تثير كفاية من ضحك » . ترد هذه العبارة بعد قوله : « ما أسهل ان تدعو امرأً وغداً ونذلاً في عبارة ظريفة ! ولكن ما أصعب أن تجعل امرأً يبدو أحمق اومغفلًا أو وضيعاً من

دون ايٍّ من هذه الصفات المشينة» . « أحسن لمسات الهجاء وأرقّها يأتي من المزاح اللطيف» . لا نجد هذه الرقة في صور شمعي) و(قورة) ، وفي صورة الاخير ثمة خشونة تؤدي الى صورة مضحكة عن المظهر الجسدي للضحية . يخفف من ذلك بعض التخفيف الظرف الذي ينطوي عليه الاقتراح . ان الطريقة الوحيدة لانقاذ شاهد (تيتُس أوتس) في« المؤامرة البابوية» من تهمة الاختلاق هي الفرض بانه من غير طينة البشر - لذلك ربما كان يشبه الشيطان ! في هذه المقاطع الاربعة تتدرج النبرة من الكره الى الهزء الى الاحتقار الى الازدراء .

ثمة نبرات اخرى في قصيدة(جونسن) خواء الرغبات البشرية . يقول (ت . س . اليوت) في هذه القصيدة إنها« أنقى هجاء في أعمال (درايدن) أو (پوب) وأقرب الى اللاتينية روحاً . فالهجّاء نظرياً أخلاقي متجهّم يحمل على معايب زمانه ومكانه» . (مقدمة لقصيدتي جونسن : لندن و خواء الرغبات البشرية ، ١٩٣٠) شخصيات (جونسن) أمثلة أخلاقية لرغبات خواء شتى عند بني البشر - ملاحقة القوة ، المعرفة ، الغنى ، الجمال وما الى ذلك . وهو يريدنا أن نتأمل في كل واحد مما إختاره من نماذج :

انظر الى (ولزي) ، شامخاً في عظمة مكتملة(١٥) ،
في صوته القانون ، وفي يده الثروة . . .
وفي النهاية يعبس المليك . . .

وفي الحال يضيع فخر الدولة العليّة ،
العريشة المذهبة ، والآنية البرّاقة . . .
الحزن يعين المرض ، وقديم الطيش يلذع ،
وآخر حسراته تؤنّب الثقة بالملوك .

(٩٨ -٩ ، ١٠٩ ، ١١٣ -٤ ، ١١٩ -٢٠)

كل هذه الصور تفيد في« الاشارة الى مغزى أو في تجميل حكاية» (٢٢٣) . ويكون التعبير عن المغزى في صورة تشبه الحركة في الألعاب النارية :

ترتفع ، تلتمع ، تتبخّر ثم تسقط .

(٧٦)

تكون طريقة« الشخصية» وسيلة مفيدة لتقديم الشخصية في الرواية . وهكذا يكون تقديم (فيلدنگ) شخصية/ الغندور/ (بو دايداپر) :

فتى في شبابه ، يرتفع أربعة أقدام وخمس عقد . يعلو هامته شعرُه الطبيعي ، رغم أن قلّته تعطيه ما يكفي من العذر لاتخاذ شعر مستعار . كان وجهه نحيفا شاحبا ؛ وشكل جسمه وساقيه ليس في أحسن تقويم . . . كانت خصائص ذهنه حسنة الاتفاق مع شخصه . . . ولم يكن جاهلا تماماً ؛ لأنه كان يحسن قليلا من الفرنسية ويغني أغنيتين أو ثلاثاً بالايطالية ، ولم يبدُ عليه ميل شديد الى البخل ، لأنه

كان مسرفاً في مصروفه ؛ كما لم تكن لديه جميع سيماء الحرص ، لأنه لم يعطِ درهماً في حياته : لا يكره النساء ، لأنه في إثرهن دوماً ، وهو مع ذلك ليس تحت رحمة الشهوة ، لأنه كان يتميّز ، بين من عرفوه عن كثب ، باعتدال كثير في ملذّاته .

(جوزيف آندروز ، الكتاب الرابع ، الفصل ٩)

هذا انتقاد بطريقة التنازل والسلبية وبموازنة صفة مع اخرى ووضعهما معاً في إطار مشين . نجد طريقة تختلف تماماً في صورة (مستر باوندربي) يقدمها (ديكنز) :

كان مستر (باوندربي) قريباً من كونه صديق (مستر گرادگرايند) الحميم قدر ما يستطيع امرؤ يخلو من العاطفة تماماً أن يقترب من تلك الصلة الروحية مع امرىء آخر يخلو من العاطفة تماماً . . .

كان رجلا غنياً ؛ مصرفياً ، تاجراً ، صناعياً ، وما الى ذلك . رجلاً ضخماً ، ذا صوت عال وحملقة وضحكة معدنية . رجلاً صنع من معدن خشن يبدو أنه قد مُطّ ليُصنع منه اكثر . رجلاً برأس منتفخ وجبهة ، وعروق متورّمة على الفودين ، وجلد مشدود على وجهه حتى ليبدو أنه يمسك بالعينين مفتوحتين والجفنين مرفوعين . رجلاً عليه سيماء من قد نُفخ مثل (بالون) على أهبة الانطلاق .

يشبه بوق نحاس ينطق بجهله القديم وفقره القديم .
رجلًا كان ربيب التواضع .
(أيام الضيق ، الكتاب الأول ، الفصل ٤)

هذه نغمة بالغة الحدّة ، تتماشى مع نوع الشخصية المقدّمة . والواقع ان« ديكنز» بهذه الطريقة يبدو كمن يعزو خلاصة المؤلف هذه الى صوت الشخصية بالذات . فنحن تحت وابل من« رجلًا ... رجلًا ...» وتكون الصورة المضحكة ، التي يشير اليها« فيلدنگ» محض اشارة ، كاملة التفصيل هنا ، مع أثر مضاف في مقارنة مضحكة («مثل بالون») وهي مسألة هيّنة في متناول« ديكنز» . يعود التفصيل الأكمل في الصورة المضحكة والمقارنة المضحكة الملائمة الى خيال «ديكنز» الغني بالصور . وهذا ما لا يجعل «ديكنز» بسيطاً ، بل مباشراً وغير صقيل العبارة .

يكون« باوندربي» فرداً ومثالاً في الوقت نفسه . وهو يجسّد بعضا من المزايا شديدة القسوة في« التسيّب» المفرط ، لكن يضاف الى ذلك تلك المزايا الشخصية التي تجعله جهورياً متغطرساً . هذه الخصال المكروهة تجعل ما يمثله شيئاً يبعث على النفور اكثر . قدرة« ديكنز» على اختيار وتطبيق مثل هذه الصفات الشخصية تعطي أمثال هذه الشخصيات اكتمالا وقوة أكبر مما يكون في مقدور الكثير من المؤلفين . مثال ذلك ما

نجده عنده (پيكوك) في وصف شخصية «مستر توباد ، المؤمن بالمانوية والعصر الألفي السعيد» :

> الآية الثانية عشرة من الاصحاح الثاني عشر من سفر الرؤ يا كانت على لسانه طوال الوقت : «ويل» لساكني الارض والبحر لأن إبليس نزل اليكم وبه غضب عظيم ، عالماً أن له زماناً قليلاً» .
>
> (دَير الكابوس ، الفصل ١)

يختار (پيكوك) هنا وجهين من أصول المسيحية ـ الشر المطلق على الأرض وتوقّع ما سيحدث حسب رؤ يا يوحنا ـ وهو ما كان يؤكد عليه كثيراً بعض الانجيليين في عصره ، لكن (مستر توباد) لا يتجاوز أبداً مرحلة وجود هذه الكلمات «على لسانه طوال الوقت» . إنه في الواقع ليس شخصية بل وسيلة هجائية ـ كوميدية . يكاد (پيكوك) أن يعتمد كلياً على الخطاب والحوار ، وعندما يفلح في إعطاء شخصيته مجال إشارات أوسع ، نحصل على نتائج أفضل . ويحصل هذا عادة عندما يفلح في تخطّي النمط ضيّق الحدود (مثل مستر توباد) نحو فرد يمكن تمييزه بصورة واسعة . والمثال الذي يناسب النوع الأخير هو الكاتب المشهور . وهكذا يغدو بوسع (پيكوك) أن يتناول بالهجاء مزاج (بايرن) ، فينحت له صفة «فظيصخّاب» ، وذلك بكلمات تقترب من كلمات الشاعر نفسه الى درجة يتردد المرء إزاءها قبل أن يصفها بالمعارضة الساخرة :

نحن نذوي منذ الشباب ؛ نلهث بعطش لا يرتوي وراء خير لا يُنال ، تغوينا الأشباح من البدء الى المنتهى ـ الحب ، الشهرة ، الطموح ، الجشع ـ جميعها باطلة ، وجميعها فاسدة ـ نيزك واحد بأسماء متعددة يتلاشى في دخان الموت .

(المصدر نفسه ، الفصل ١٢)

وهذه كلمات (بايرن) في القصيدة :

نحن نذوي منذ شبابنا ، نظل نلهث ـ
مرضى ـ مرضى ـ خيرٌ لم يُنل ، عطشٌ لم يروَ ،
ولو أن عند النهاية ، عند حدود زوالنا ،
ثمة شبح يغوينا كالذي طلبناه في البدء ـ
لكن فات الأوان ـ وهكذا تحل بنا لعنتان .
الحب ، الشهرة ، الطموح ، ، الجشع ـ كلها سواء ،
كل منها باطل ، والكل فاسد ، لا واحد منها أسوأ من سواه ـ
فجميعها نيزك بآسمٍ مختلف .
والموت : الدخان الأسود حيث يغور اللهيب .

(چايلد هارولد ، النشيد الرابع ، المقطوعة ١٢٦)

لا يدخل (پيكوك) في اصطناع التصعيد أو التشتيت . فهو لا يزيد على أن ينثر المنظوم لتدلّ العبارة على نفسها فتبدو مصطنعة غير مخلصة . ومع ذلك يذهب (پيكوك) أبعد من حدود

الهجاء بالكلمات . ففي نقده (كولردج) يجعل الذات الأخرى الهجّاءة عند (كولردج) ، في شخصية (مستر فلوسكي) ، تهزأ بما يعدّه (پيكوك) نزوعاً متزايداً نحو فلسفة الغموض عند (كولردج) عندما تطلب (ماريونيتا) . . . «جواباً بسيطاً عن سؤال بسيط» يردّ (فلوسكي) :

من المستحيل ، يا عزيزتي الآنسة (أو كارول) .
لم أُعطِ قط جواباً بسيطاً عن سؤال في حياتي . . .
[وبعد كثير من المماحكة الفارغة] لو قدر امرؤٌ على قيد الحياة أن يذكر أنه قد حصل على أية معلومات عن أي موضوع من (فرديناندو فلوسكي) لتحطمت سمعتي الفلسفية الى الأبد .

(المصدر نفسه ، الفصل ٨)

ثمة تحسين للمعارضة الساخرة عندما تتصرف شخصية بشكل مناظر لشخصية أخرى . مثل هذا الدور ما يقوم به (كروك) في /رواية ديكنز/ بيت كالح ، حيث «يدعى بين الجيران باسم قاضي القضاة ، كما يدعى حانوته بالمحكمة العليا» (الفصل الخامس) . وهو نفسه «قصير ، بدين ، ذاوٍ» ، وحانوته مخزن «قمامة يحوي نفايات من كل صنف . ما كان ينتظر من المرء إلا أن يتصور . . . أن تلك العظام في الزاوية ، مكدسة فوق بعضها ، معروقة نظيفة ، كانت عظام الزبائن ، لتكتمل الصورة» . هذا تهكّم جانبي ، وهو نوع من الهجاء الرمزي ، مثل الضباب

والوحول في لندن في الفصل الاول من الكتاب :

> لا يمكن أن يأتي ضباب بهذا السُّمك ، ولا يمكن أن يأتي طين ووحل بهذا العمق ليعين في وضع التلمّس والتخبّط الذي تعرضه في وجه السماء والأرض هذا اليوم هذه المحكمة العليا ، أخطر عتاة المذنبين .

الضباب الحرفي والمجازي ، الفعلي والرمزي ، يحيط المحكمة العليا. هكذا يصبّ (ديكنز) الهجاء على هذه المؤسسة الفاسدة ، بالنظائر المجازية أو بتوسيع المعارضة الساخرة بشكل شرس لتشمل الأشياء جميعاً .

ولنعد الى الشخصية . قد نجد أحياناً أن الشخصية لا تُظهر أية رابطة مميِّزة مع أحد نعرفه ولا تمتلك في حد ذاتها هوية محدّدة . قد تكون الشخصية وسيلة المؤلف في التعبير . ويوجد هذا الوضع بشكل متطرف عند (أوسكار وايلد) حيث نجد شخصيات تمتلك من الصفات الفردية أضعفها تغدو وسائل للتعبير عن ظرف المؤلف :

> جاك : لقد فقدتُ والديّ كليهما .
>
> ليدي براكنل : أن تفقد أحدهما يا (مستر ورذنگ) قد يعدّ مصيبة ؛ أما أن تفقد كليهما فهو من باب الاهمال .
>
> (ضرورة الجد ، الفصل الاول)[١٦]

يقنع (وايلد) إذا وجد ظرفه يثير الدهشة بما فيه من مفاجأة مركّزة العبارة . لكن (برنارد شو) ، يشرّب ظرفه بتعليق اجتماعي لاذع ، يصدر عن قلب المألوف . مثل ذلك ما نجده في الانسان والانسان الأسمى (الفصل ٣) .

مندوزا : أنا قاطع طريق ، أعيش من تسليب الأغنياء .
تانر : أنا سيّد كريم ، أعيش من تسليب الفقراء .
تشرّفنا .

تذكّرنا هذه الأمثلة جميعاً أن الشخصية الهجائية لا تمتلك سوى استقلال محدود . وهي من صنع المؤلف أكثر من أغلب الشخصيات الوهمية . ومهما تكن الشخصية في حد ذاتها ، فإنها تبقى دائماً من صنيع المقصد الهجائي عند المؤلف . يتحدد الموقف الهجائي في أول العمل ، ويبقى على الشخصية أن تصوّر ذلك الموقف . وهي لا تصبح على غير ما هي عليه ، بل تبقى على حالها . والشخصية لا تتطور ، فإن فعلت فإنها قد تفيض عن غاية المؤلف الأولى ، كما يحدث بشكل محدود في حالة (جوزيف آندروز) . يبقى فعل الشخصية تكراراً من حيث الأساس ، ويبقى اهتمامها في حدود تقلّب عرضي ، حسبما يقدّم المؤلف تنويعاته الهجائية على اللحن الرئيس . إذا كانت الشخصية شريرة أو كريهة استطاع المؤلف استغلال توقّعات القارىء للجزاء . وهذا ما يحدث في حالة (باوندربي) وشخصيات مسرحية الخيميائي. لكن علينا أن ندرك أن

الشخصية قد تكون هجائية بشكل جزئي وحسب . وهكذا تكون (مسز إيلتن) في رواية إيما ، شخصية «مكتملة» بعبارة (فورستر) شأن غيرها من الشخصيات في الرواية . فثمة بعض الوجوه في سلوكها تريد المؤلفة (جين أوستن) وتريد منا كذلك أن نجعلها موضع هزء ؛ وثمة غيرها من الشخصيات يراد منا أن ندينها وحسب . إن هذا التحديد ليس واضح المعالم بالطبع ؛ فتصوير الشخصيات أكثر تعقيداً من ذلك . فنحن لا نقوى على الحفاظ على بعد هجائي مناسب كما تحاول المؤلفة بإصرار أن تفعل ، إضافة على عزوف واضح عن رعاية (جين فيرفاكس) ؛ إن نوعية نقدنا تؤثر فيه الزوايا الهجائية التي سبق أن نظرنا منها الى الشخصية . وهي تظهر في الرواية أولاً كما تراها (إيما) ونكون نحن على استعداد لقبول تحيّز (إيما) . عندما تتأمل الأخيرة في كون (مسز إيلتن) ابنة «واحد من برستول ـ تاجر ، بالطبع ، يجب أن يدعى» نلاحظ إدراك (إيما) لوضعها الاجتماعي ونحسب أن احتقارها للتجارة يجب أن يقودها لتكون أقل إنصافاً تجاه (مسز إيلتن) (الفصل ٢٢) . والمفارقة أنها لا تقوى على أن تكون أقل من منصفة ؛ تتباهى (مسز إيلتن) بالثروة والممتلكات ، مع أن هذه لا تعود لها بل لشقيقتها . تتأمل (جين أوستن) بأساليب رقيقة ابتذال (مسز إيلتن) ـ في رفع الكلفة عند مخاطبة (نايتلي) ، في تظاهرها بالبراعة إذ تناديه (مستر ك) والأسخف من ذلك إذ تنادي زوجها (كارو سپوزو) /زوجي

العزيز ، بالايطالية / . تنتشر مفرداتها جميعا في عبارات مستهلكة شائعة . وعندما يقال ما فيه الكفاية ، تلخّص أوصافها (جين أوستن) بأسلوبها المركّز البديع ـ «معتدّة بنفسها ، متطفّلة ، متبذّلة ، جاهلة وسيئة التربية» (الفصل ٣٣) . تمثل (مسز إيلتن) خليطاً متجانساً من الادانة ، التي تقول (جين أوستن) بوساطتها ما تريد قوله ، وتصبّ الهجاء الذي تعني به شيئاً غير الذي تقوله في الغالب .

المفردات ، بناء الجملة ، الشعر والصورة الشعرية

تعتمد المعارضة الساخرة كليّاً في الغالب على المفردات ، لذلك يناسب أن نبدأ هذا المقطع بفقرة أو اثنتين عنها . المعارضة الساخرة محاكاة في الأساس . وبهذا المعنى تشبه الملحمة الزائفة ، إلا أنها أقل نمطية وأكثر كلمات . وهكذا نجد شكسبير يستخدم (پستل) في قوله :

أيمكن لخيول التحميل
والدواب الآسيوية الخاوية المنهوكة
التي لا تقوى على السير سوى ثلاثين ميلاً في اليوم
أن تقارن بأمثال قيصر وهانيپال ؟

(هنري الرابع ، ٢ ، ٢ /٤/ ١٣٠ ـ ٣)

لينال من طريقة (مارلو) الطنّانة في قوله :

ألا يا خيول آسيا المنهوكة !

ألا تقوين على السحب أكثر من عشرين ميلاً في اليوم ؟
(تامبرلين ، ٢ ، ٤ /٤/ ١ ـ ٢)

لكن شكسپير وجد من يتناوله بالمعارضة الساخرة ، كما فعل (ماكس بيربوم) في (سافونارولا) ، حيث نجد في الفصل الثاني ما يذكّرنا بالمماحكة والمعرفة الزائفة والتورية والأغاني المرحة غير المترابطة ، مما نجده عند البهلول في مسرح شكسپير :

لأنه ، واللّه ، إذا التصق الرقّاع بقالَبه ، لكانت آخر
أخباره أن قالَبه شيء يمشي ·/باللاتينية/ (آرگال) ،
أنا لا ألتصق بشيء سوى الحصى ، لأنه ، بنفس
القياس ، يلتصق في الطريق بأصابع الناس . . .
عندما يتدلى أخضر الثمر على سور الحديقة
«نِد ـ نُد ـ نِدي ـ أو»
تزيّنوا جميعاً ، يا صبيان ويا صبايا
وانشدوا «يي ـ ني ـ ندي ـ أو»(١٧)

وصلت براعة (بيربوم) الى تقليد معاصريه . مثل ذلك (أنشودة ليل) وما فيها من صفة شيطانية :

ندور ندور حول الساحة المغلّفة
نتمشّى وذراعي بذراع إبليس ،
لا صوت إلا حفيف حافريه

ودويّ ضحكه وضحكي .
لقد شربنا خمراً أسود .

يعرّف (لورد ديفد سيسل) المعارضة الساخرة الناجحة ببراعة إذ يقول عن هذه المقاطع : «في اقترابها الشديد الى الأصل ، تكون هذه الأشعار أكثر سخفاً بقليل من المألوف من قصائد (الكتاب الأصفر) في ذلك الزمان»[١٨] . (بيربوم ، سبعة رجال واثنان غيرهم أكسفورد ، لندن ، ١٩٦٦ ، ص ٩ مقدمة) . هذا كل ما يمكن أن يقال ـ تكاد تكون مطابقة ، مع شيء من المبالغة البارعة . قد تكون المعارضة الساخرة بنفس المفردات وتركيب الجملة ، غير أنها تطبّق على موضوع تافه ، وقد تكون عن نفس الموضوع مع تحوير طفيف في المفردات وتركيب الجملة . في أعمال المسرحي المعاصر (هارولد پنتر) نكاد لا نجد حتى أبسط تحوير . فهو يبلغ أثره غالباً بحمل جمهوره على إدراك الأحاديث اليومية العامية بما فيها من تلعثم ونقص وغموض وتفاهة .

يكون التحوير الدقيق في الاشارة أساسياً في الهجاء . وقد يكون ذلك في إشارة مشهورة تستخدم في أسلوب غير مألوف ، كما يفعل (أليوت) في عقد مقارنة ذات مغزى بين نهر التيمز في عصر الملكة اليزابيث /الأولى ، ١٥٥٨ ـ ١٦٠٣/ كما يصفه (سپنسر) في قصيدة أغنية العرس ، وبين حالة النهر في الوقت الحاضر ، نهر قذر ، بالفعل وبالقرائن :

الحوريات انصرفن .
أيها التيمز العذب ، إجرِ الهوينا حتى أكمل أغنيتي .
النهر لا يحمل قناني فارغة ، أوراق شطائر ،
مناديل حرير ، علب مقوّى ، أعقاب دخائن[١٩]
أو أي دليل على ليالي الصيف . الحوريات انصرفن .
ورفاقهن المتسكّعون ورثة رجال الأعمال ،
انصرفوا . . .

(الأرض اليباب ، ١٧٥ ـ ٨٠)

ثمة مقاطع كاملة في هذه القصيدة يمكن النظر إليها كما ننظر إلى لحافٍ مرقّع من الهجاء بالاشارات ، وتشير هذه الأبيات كذلك الى استخدام قائمة كاملة من الاشارات للوصول الى نقد . ونجد مثل ذلك في إشارة (پوپ) الى (سپورُس) الذي يعلن عن نفسه :

في توريات أو أحابيل أو حكايات أو أكاذيب ،
أو ضغينة أو سخام أو منظوم كلام أو تجديف .

(رسالة الى دكتور آربثُنت ، ٣٢١ ـ ٢)

كما نجدها في مقتنيات (بلندا) المعروضة على منضدة زينتها بما فيها من

نفّاثات ومساحيق وأقراص ألوان وأناجيل ورسائل غرام .

(اغتصاب خصلة الشعر ، ١/١٣٨)

في هذا المثال الأخير ثمة قوة إضافية في قلب نقيض الذروة في كلمة (أناجيل) . عالم (بلندا) برمّته تافه ، لكن تفاهته تنقل فجأة الى بؤرة أوضح في الاشارة إلى شيء مهم فعلاً .

يقدم (گري) مثالاً طريفاً على الذروة الزائفة التي يَعقبها نقيضها في (قصيدة عن موت قطّة أثيرة) . توصف محاولات القطّة لامساك السمكة الذهبية في وعاء الماء بعبارات مغالية :

أبصرتِ الحوريةَ التعيسة في عجب .

ويأتي التضخيم في هذه العبارة واضحاً عندما يتبع البيت الثاني :

شاربٌ أولاً ، وبعده مخلب .

ثم يسير الشاعر بالمقطع الى ذروة من الحكمة الأخلاقية ، وهي ذروة زائفة :

أيُّ قلبٍ أنثوي يقوى على احتقار الذهب ؟

ثم ينزل بهذا التعظيم نزولاً صاخباً بالبيت النثري الذي يشكل نقيض الذروة :

أيُّ قلبٍ قططي يعاف السمك ؟

يمكن بلوغ الأثر الهجائي بتخفيض مستوى الحديث ، كما يحصل هنا ، عن طريق إقحام عبارة عامية . مثال ذلك في خطاب (سر پلوم) في اغتصاب خصلة الشعر (وقد سبقت

الاشارة إليه) رغم أنه في ذلك الموضوع يفيد بالقيام بدور المعارضة الساخرة . ونجد أحسن مثال على استخدام العامية في صورة (قورة) (تيتُس أوتس) التي يرسمها (درايدن) وهو يتأمل في طلب الأخير دكتوراه في اللاهوت من جامعة (سالامانكا) :

أمسكت به الروحيّة ، يعلم الربّ أين ؛
وأعطته شهادته الحاخامية ،
التي تجهلها الجامعة الأجنبية ،
(أبسالوم و أكيتوفيل ، ٦٥٧ ـ ٩)

حيث تكون عبارة «يعلم الرب أين» مناسبة للدناءة التي يجدها (درايدن) في (أوتس) ، وتكون أكثر إيحاء بحقيقة أن خيال (أوتس) الخصب لا علاقة له بالحقيقة ، كما تلمّح الى توكيد (البيوريتان) على الهداية الالهية حتى في أبسط شؤون الحياة . وثمة إيحاء كذلك بالخيالات الكحولية في التورية بكلمة «روحية» . وعند (پوپ) تورية أكثر براعة تعتمد على الادمان على الشراب في :

(بنتلي) الذي انقلب صخّاباً ، تعوّد العبث بالمياه
المضطربة ، لكنه يهجع الآن في (الپورت)[٢٠]
(دنسياد ، ٤/ ٢٠١ ـ ٢)

ويعقب ذلك ملاحظة أنيقة كتبها (دكتور سكربليروس) /الكويتب/ حيث يكون ما فيها من تفاصيل معرفة زائفة إضافةً الى هجاء العالم (بنتلي) . تشكل التورية نوعاً من التلميح ،

لكن ما تنطوي عليه من معنيين متنافرين يكون في العادة أسرع وأوضح في التمييز مما يكون الأمر في التلميح المحض . والواقع أن الأخير يعتمد في أثره على التأخر الطفيف في إدراك أن ثمة معنى ثانياً يكمن تحت المعنى الأول الواضح . وهكذا نجد العبارة الأخيرة في إشارة (پوپ) :

الى الأديرة السعيدة ، الغارقة في أحضان الكروم ،
حيث ينام رؤساء الرهبان في قرمز مثل خمورهم ،
(دنسياد ، ٤/٣٠١ ـ ٢)

يبدو عليها أنها وصفيّة محض ، ولكننا سرعان ما ندرك أنها نقدية كذلك . فوجوه الرهبان ليست عديمة العلاقة بإدمانهم . ومثل ذلك احتجاج (بلندا) :

«أوّاه أيها القاسي ! لو أنك اقتنعت بإمساك
شعراتٍ غير التي أمام النظر ، أو أي شعراتٍ غير هذه !»
(اغتصاب خصلة الشعر ، ٤/١٧٥ ـ ٦)

الذي يبدو كأنه ذروة حزنها ، لكنه سرعان ما يوحي بمضامين جديدة . أيّ شعراتٍ أخرى ؟ تبدو الاشارة الجنسية واضحة ، ويفصح التلميحُ موقفاً يرفع السمعة (الحزن بسبب حادثة يعرفها الجميع) فوق مستوى الشرف .

وثمة ايحاءات مشابهة في أسلوب أبيات تسبق ذلك وتثير الشكوك :

على صدرها الأبيض كانت تضع صليباً وهّاجاً
قد يقبّله اليهود ويعبده المشركون

(٢/٧ - ٨)

هل الضمير هنا يعود الى «الصليب» أم الى «الصدر» ؟ وعندما ننظرْ في المسألة ، هل يهمّ ذلك ؟ فإن قبّلوا الصليب فقد اقتربوا من الصدر بما فيه الكفاية . وكذلك قد نلاحظ الغموض اللطيف في «قذ» - فهل تعني «قد يُضطرون» أم أنها تعني «قد يتاح لهم» ؟ في البيت الثاني هنا يقوم المثال الثاني بفعل التقوية المحض . وغالباً ما يكون أثر المثال الثاني إظهار النقيض . لقد سبق أن لاحظنا كيف يُرهَق الفعل بمفعولين متنافرين في بيت مثل :

إن كانت ستلوّث شرفها ، أو مُطرفها الجديد .

(٢/١٠٧)

وثمة مثال آخر في هذه المزدوجة :

ليس من زعقاتٍ أعلى ، تطلق في وجه السماء الرحيمة ،
عندما يلفظ الأزواج ، أو الكلاب المدللة ، آخر الأنفاس .

(٣/١٥٧ - ٨)

في مثال الغلوّ هذا لدينا كذلك بعض أثر الانكار . يشكّل الغلو والمبالغة أكثر ما في اغتصاب خصلة الشعر ، وهي قصيدة

من التقليد الهازل في نوعه الأعلى . ينطوي البيث الثاني على نقيضة ، تعمل بشكل مقلوب ، كما هو الحال غالباً في هذه القصيدة . ويكون نصيب الكلاب المدللة أفضل من نصيب الأزواج .

تعتمد الأساليب المشار إليها في الفقرة السابقة بشكل واسع على ترتيب المفردات في إطار تركيب الجملة عموماً - عائدية ضمير الوصل وعلاقة المفعولَين وموضع النفي مثلاً . وتستند مجموعة أخرى من الأساليب على أساس مشابه ، وبخاصة على موازنة أجزاء الجملة أو علاقاتها بعضها ببعض . يصوّر (وايلد) ذلك بطريقة النقيضة .

جميع النساء يصبحن مثل أمهاتهن . تلك مأساتهن .
لا يفعل ذلك أي رجل . تلك مأساته .

(ضرورة الجِدّ ، الفصل الأول)

ويصوّر (پوپ) ذلك بطريقة القلب :

فخوراً مثل (أپولو) فوق تلّه المشعّب
جلس (بوفو) منفوشاً ، منفوخاً بكل ريشة .

(رسالة الى دكتور آربَثُنت ، ٢٣١ - ٢)

حيث ينكمش بهاء البيت الأول بواقعية البيت الثاني ؛ ويصوّرها كذلك بطريقة التصالب :

غندورٌ هواهُم ، لكن جزاءهم سكير .
(رسائل الى أشخاص شتى ، ٢/٢٤٧)

حيث يشتد النقيض في النصف الثاني بفعل القلب ؛ ويصوّرها كذلك بالتناظر (مع توكيد على التناقض المتضمن) كما في :

إذ ، في تعادل لطيف ، تزن الحقيقة بالذهب ،
والحلوى الصلدة بمواجهة المديح الفارغ .
(دنسياد ، ١/٥٣ ـ ٤)

وأخيراً يوجد التكرار ، الذي يبلغ هدفه أحياناً بمحض الاصرار كما في تكرار «رجلاً» في وصف (باوندربي) في رواية (ديكنز) ، وأحياناً بترديد كلمة مع تحوير طفيف في معناها كما في :

إضمن الشخص لتضمن قضيتك :
من يملكون الأمير يملكون القوانين .
(أبسالوم و أكيتوفيل ، ٤٧٥ ـ ٦)

يمثل البيت الثاني هنا طريقة أخرى في الهجاء هي عبارات التعميم المركّزة . وهذه تناسب الهجاء الأخلاقي بخاصة ، من النوع الذي تمثله قصيدة (جونسن) خواء الرغبات البشرية :

ما أندر ما يقود العقلُ الاختيارَ العنيد . . .

حياة متطاولة هي بلاء متطاول . . .

لكن هذه العبارات يظهر أثرها كذلك في شكل تلخيصات في هجاء ذي طابع شخصي أكبرَ . مثل ذلك :

خوارق الذكاء قريبة الاتصال بالجنون حتماً ،
يفرّق بين حدودها رقيق الحواجز .
(أبسالوم و أكيتوفيل ، ١٦٣ - ٤)

وهي تنطوي على حقيقة عامة وتقدّم انطباقاً خاصاً مؤثراً في وسط صورة (درايدن) عن (أكيتوفيل) . يصوّر المقطع نفسه كذلك استخدام مسألة بلاغية بشكل هجائي ، إذ يستمر (درايدن) بقوله :

وإلا فلماذا ، وهو الذي ينعم بالثروة والمجد ،
يمنع شيخوخته عن ساعات الراحة الضرورية ؟
(١٦٥ - ٦)

وثمة مثال أفضل :

لكن من ذا الذي يعلم
إلى أي مدى يذهب إبليس مع الكاثوليك ؟
(١٣٢ - ٣)

ينتهي رسم شخصية (أكيتوفيل) بهتاف تعجّب أشبه بالندب :

أوّاه ! ليته اكتفى بخدمة التاج .
بفضائل تناسب رداء الكنيسة وحده .

(١٩٢ - ٣)

وثمة نوع آخر من هتاف التعجّب يفضّله الهجاؤ ون ، هو ‹مناجاة الغائب› . يجعل ‹پوپ› الالهة ‹خمول› تحرّض واحداً من اتباعها :

إجرِ يا ‹ويلستد› إجرِ ، مثل ملهمتك ، البيرة .
(دنسياد ، ٣/١٦٩)

وفي نبرات من الحنق ينفجر ‹بايرن› على ‹وردزورث› :

‹باعة متجولون› و ‹زوارق› و ‹عربات حمل› ؛ يا ظلالاً
من ‹پوپ› و ‹درايدن› ، هل وصلنا الى هذا . . .
‹النوتي الصغير› و بيتر بل
قد يسخران ممن رسم ‹أكيتوفيل›
(دون جوان ، النشيد الثالث ، المقطوعة ١٠٠)

هذه الأمثلة من استخدام الكلمات والجمل مأخوذة بشكل كامل تقريباً من الشعر ، ومن الشعر المنظوم بأسلوب ‹المزدوجة البطولية› بالتحديد . والسبب في ذلك أن هذا النمط ، كما طوّره وأكمله ‹پوپ› و ‹درايدن› بما فيه من توكيد على الاقتصاد والدقة والاختصار ، يقدّم كثيراً من أفضل النماذج المختصرة . كانت

ثمة مجموعة من المؤثرات المزدوجة المتضاربة مسلّطة على المقياس الهجائي في القرنين السادس عشر والسابع عشر . كان «هوراس» يصف شعره الهجائي السهل القياد بأنه «مألوف الحديث» أو ، بعبارة «درايدن» ، «النثر الأقرب» (ديانة علمانيّ ، ٤٥٤) ، في حين كانت أشعار «جوڤنال» ذات الوزن السداسي أكثر شدة ، وتقترب أحياناً من «شعر المغازي» /إيبكرام/ . لكن الهجاء الانگليزي بدأ معتمداً على الأوزان الصعبة القياد . وربما يعود ذلك الى «سكيلتن» الذي كانت أوزانه الهازلة تسير في خط شعر المجون القروسطي . وقد وصف الشاعر نفسه هذا اللون إذ كان يقدّم مثالاً عليه في قصيدة كولن كلاوت :

ولو أن شِعري مهلهل ،
ممزّق ومثلّم ،
أتلفه وابل المطر ،
صدىء ومعثوث ،
لو نظرت فيه جيداً
لعثرت على بعض اللّب .

لكن من المؤكد أننا في شعر «دن» يصعب علينا تلمّس «المزدوجة البطولية» في أمثلتها المتأخرة :

إبحث عن الديانة الحق . لكن أين ؟ «ميريوس»
إذ يحسب أن لا دار لها هنا ، وقد رحلت عنا ،

يبحث عنها في روما : هناك ، لأنه يعلم فعلاً
أنها كانت هناك منذ ألف عام .

(الهجائية الثالثة ، ٤٣ ـ ٦)

ثمة عملية تدريجية من التشذيب تناولت المزدوجة في عمال شعراء مثل (كليفلند) و (مارفل) و (أولدم) حتى نصل الى درايدن) الذي يجب أن نتذكر أنه لم يصل ذلك المستوى من لكمال الذي حدّده (پوپ) نفسه ، وتجرّد لوصف ما فيه من نقائص بتلك البراعة والظرف التي نجدها في قصيدته مقالة في النقد (٢ / ٣٤٤ ـ ٨٣) . يقول (پوپ) فيها :

السلاسة الحق في الكتابة تأتي من الفن ، لا من
المصادفة (٣٦٢)

وبهذا المعنى تؤدي (المزدوجة البطولية) إحساساً بأنها محكمة الصنع وأنها نمط معقّد مصقول .

قد توحي (المزدوجة البطولية) بعدد من المواقف ـ البلاهة ، كما في وصف (ويلستد) السابق ذكره ، أو الحماقة ، كما في الوزن المصلصل عند (درايدن) في وصف (زمري) :

ثم توجّه بكل ما لديه نحو النساء والرسم والنظم والشرب
الى جانب ألوف الحماقات التي تموت في مرحلة
التفكير .

(أبسالوم ، وأكيتوفيل ، ٥٥١ ـ ٢)

ولكن كان ثمةَ من يفضّل أنماطاً أكثر حيوية ورفعة . لقد أظهر (سويفت) أن المزدوجة ذات المقاطع الثمانية تتمتع بحرية وتتقبل العبارة العامية ، كما في «مرثية هجائية عن موت المرحوم الجنرال المشهور» [مارلبورو] :

سُموُّه ! مستحيل ! ماذا ، مات !
وبسبب الشيخوخة ! وفي فراشه !

(١ - ٢)

ويُظهر هذا الوزن كذلك أنه يتحمل التقلّب ، عندما انقلب الشاعر الى نبرة أخلاقية .

اقتربي أيتها الأشياء الخاوية جميعاً ،
يا فقاقيع تبعثها أنفاس الملوك .

(٢٥ - ٦)

وثمة نمط آخر أكثر حرية ، هو (المثمّنة) ، كما استعملها الهجاؤ ون ، وبخاصة (بايرن) في دون جوان ، بما فيها من قوافٍ صخّابة :

يحسب بعضهم أن (دانته) قد قصد اللاهوت
باسم (بياتريس) ، وليس العشيقة ، وأنا
رغم أن رأيي قد يعوزه التفسير ،
أحسب أن هذا من خيالات الشرّاح .

(النشيد الثالث ، ٨١ - ٤)

يختلف الهجاء في أشكاله كما يختلف في موضوعاته وأنماطه . فالأوزان الطويلة والقصيرة والحرة وأوزان المقطوعات تكون طوع بنان الهجّاء ، وكذلك الأمر في النثر . ولا يطلب الهجاء إلا شيئاً واحداً هو ألاّ تضيع جملة واحدة ، وأن تحمل كل كلمة وزنها الكامل من المعنى .

الصور الشعرية في الهجاء منوعة كذلك . وهي تنزع الى التشويه دوماً . وعندما يظهر عليها غير ذلك ، فإنه ليس سوى مظهر ؛ وقد يراد بها أن تقرأ بشكل مشتّت أو مقلوب . ولأنها تقصد التشويه فإنها غالباً ما تتناول ، لأجل المقارنة ، التافه ، أو ما أسوأ من ذلك ، القبيح والمنفّر . بهذه السطحية المقصودة التي هي إحدى وسائل (بايرن) في قصيدته رؤيا الدينونة يتحدث الشاعر عن كل من وقف ضد جورج الثالث :

مستعدون للقَسَم ضد حكم الملك الصالح ،
ناقمين مثل (الاسباتي) ضد (البستوني) في ورق اللعب ،

(مقطوعة ٦٠)

في حين نجد أن (پوپ) في المقارنة السابقة يستمر في وصف البيرة التي يشبّه (ويلستد) بها فيقول :

رغم العفن ، غير ناضج ؛ رغم الرقّة ، غير صافٍ .
(دنسياد ٣/ ١٧٠)

تمة صدى جزئي (ومشتت) من آبيات (دينم) عن نهر التيمز في كوپر هل بحيث يغدو هذا التشبيه مزدوجاً . والذي أريد الاشارة إليه هو المستوى النثري والعادي ، بل المخفّض ، الذي يستخدمه (پوپ) في وصف (ويلستد) . وإذا وصلنا حد القبيح والمنفّر نلاحظ شيوع صور الحشرات ، إذ يمكن تقدير أنواع آثارها بالمقارنة مع صورة الجراد في قصيدة (درايدن) مثلاً (وقد سبق ذكرها) ، أو إشارة (سويفت) الى «جنس الهوام الحقيرة الكريهة» (وقد سبق ذكرها كذلك) ، أو قول (پوپ) عن (سبورس) في «هذه الذبابة المذهبة الجناح» في وصف يستمر ليؤكد كراهية الشاعر بركام من الصور تضم الكلب المتملّق و «الضفدع المألوف» و «مزاج حوّاء . . . وجه ملاك ، والبقية من الزواحف» (رسالة الى دكتور آربثُنت ، ٣٠٩ - ٣٣) . في أعمال (سويفت) تذهب التشبيهات الى أبعد من ذلك فتشمل إشارات كريهة الى الجنس والقذارات .

٤

النبرات

يقدّم ‹ميلڤيل كلارك› قائمة فيها كفاية وشمول ـ «الظُّرف ، الهُزء ، السخريّة ، التهكّم ، النَّهش[1] ، الاستخفاف ، والقَدْح» . كل هذه تؤلم ، لأن الهجّاء يقصد الايلام ، ولكن الهجّاء مثل مصارع الثيران ، لا تكمن كفاءته في قدرته على القيام بعمله ، بل بالبراعة التي يظهرها أثناء قيامه بالعمل . وإذا نظرنا إلى هذه القائمة على أنها سلسلة مِنَ الأسلحة ، يكون الظُّرف ، كما يقال غالباً ، هو السيف ، ويكون القدْح هو ‹العصا الغليظة› بيد ‹چرچل› ، وبصورة أدق هو الهِراوة . وعلى رأي ‹درايدن› : «بمقدور الانسان ، كما قالت زوجة ‹جاك كيج› عن خادمه ، أن يقوم بعمل واضح ، مثل الشنق المحض ؛ لكن أن تجعل مسيئاً يموت بحلاوة هو من اختصاص زوجها وحده» (مقالة في الهجاء) .

يجرح الظُّرف بضربة بارعة غير متوقعة ، ويحتاج متعاطيه ، ذهنياً ، كل ما يتمتع به المبارز من رشاقة وخفّة وبراعة . يدهش القارىء ويصدمه المرح بفعل ما في الأفكار من

ترتيب غير منتظر ؛ لكنه يجد فيها ، رغم المفاجأة ، شيئاً من الحقيقة ، أو نسبة من الحقيقة تجعل الظُّرف مقبولاً . هكذا يقول (تاسيتوس) عن (كالبا) ـ «حاكم محتمل ، لو أنه لم يحكم» ـ فيوجز ببراعة مستقبل ذلك الأمپراطور وإخفاقه . يكون (شعر المغازي) بتركيبه الموجز أداة مفضلة في الظُّرف . يقول (روچستر) عن حاكم آخر :

هنا يرقد مولانا المليك الجليل ،
الذي لا يَعتمد على كلامه أحد ،
الذي لم يفُه بحماقة قط
ولم يأت يوماً بشيء حكيم .

(على قبر چارلز الثاني)

في مدى بيتين ، يفلح (بليك) في قلب موقف على ضحيته وعلى نفسه معاً :

عرفتُ وغداً زريّاً دنيئاً ؛
يا (مستر كر [وميك] ، كيف حالك ؟)

يُتبع (درايدن) ملاحظته على (جاك كيج) بإشارة إلى رسمه شخصية (زمري) : «ليس بالزّنيم ، لكنه مبعث هزء» . يجب أن يتّسم الهزء مثل الظّرف ، بمزاج متّزن . فمهما يتميّز الهزء باستخفاف ، يجب أن يخضع للسيطرة والموازنة بمرح مثير . يحلل (درايدن) طريقته في تناول (زمري) فيقول : «تجنّبتُ ذكر الجرائم الكبرى ، وتجرّدت لعرض الجوانب

المظلمة ودنيء التهوّرات» . والهزء ، كما يفيد جذر الكلمة /اللاتينية/ هو في الأساس هجاء ضاحك[٢] . وهذا ما يُخرج بعض الموضوعات والمواقف عن حدوده . «ما الذي يفوق سخافة كاتب يؤلف كوميديا عن (نيرون) فيها حادثة مرحة عن بقْر بَطن أمه ؟» (فيلدنگ ، مقدمة جوزيف آندروز) . وفي عصرنا هذا الذي ينافس عصر (نيرون) توجد مثل هذه الكوميديا ، لكنها (كوميديا سوداء) ساخرة ، أشبه بهزء متخمّر . يجب أن يتحدد الهزء المحض بموضوعات خفيفة . ثم يستمر (فيلدنگ) فيقول : «المصدر الوحيد للهزء الحق (في نظري) هو التظاهر . . . والتظاهر ينبع من أحد مصدرين : الخيلاء أو الرياء .» والهياج ، ليس أفضل طريق لعلاج هذه ، بل جعل الضحية تبدو سخيفة ، وهكذا نستعيد القياس الصحيح الذي تبعثر .

وعلى النقيض من ذلك ، تستخدم السخرية البعثرةَ سلاحاً ، البعثرة الكاملة في حالة القلب . ولكنها ليست أيضاً بالقلب المحض . فهي تشمل في تأثيرها الاضمار والتلميح والحذف . وهي تتطلب جمهوراً مختاراً متجاوباً ليدرك وجهة معناها الخاصة . وبخلاف ذلك ، كما أصاب (سويفت) في اقتراح متواضع ، قد يحسب القرّاء أن البعثرة من عمل مجنون ، رجل مضطرب القيم . وتحت مظهر التجرّد ، تخفي السخرية شعوراً بأعمق الالتزام . وبسبب من هذا الالتزام يمكن الوصول إلى آثارها غالباً على مدى واسع في عمل بأكمله مثل اقتراح

متواضع أو رواية (فيلدنك) جوناثان وايلد ، ومع ذلك يمكن للسخرية أن تساهم في عمل لا يتصف با؛ سخرية بشكل شامل . فالبيتان :

«إنه ليحزنني كثيراً» (أجاب النبيل ثانية)
«أن من يحسن مثل هذا الكلام يمكن أن يتكلم عبثاً»
(اغتصاب خصلة الشعر ، ٤/١٣١ - ٢)

وهما جواب عن التلعثمات الغامضة التي نطق بها (سر بلوم) ، يمكن أن يكونا عن أي شيء عدا الحقيقة . ومثل ذلك عندما يقول (سويفت) : «رأيت في الأسبوع الماضي امرأةً تُجلَد ، ولا يمكن أن تصدِّق كم غيّر ذلك من شخصها نحو الأسوأ» . تضفي هذه الكلمات على السخرية تركيزاً عرضياً أعمق ، رغم أنها ترد في «استطراد حول الجنون» (حكاية حوض الاغتسال المقطع ٩) في عبارات مشبعة بالسخرية . وهذا في الواقع مثال على السخرية بتخفيف العبارة ، أي مظهر تصوير الشيء كما لو كان أقل أهمية منه في الحقيقة . كما في مثال (گلفر) في زيارة (بروبدنگناك) ومثال صاحب اقتراح متواضع ، يصل (سويفت) سخريته جزئياً عن طريق شخص وراءه راوية بالغ السذاجة أو غير مدرك لما يدور حوله .

التهكّم سخرية ينقصها الغموض والتشذيب . وهو في الاساس مسألة عرضية ولفظية . وهو كذلك اكثر فجاجة من السخرية وأداة أقل حدّة ، تعوزها السماحة . وقد قيل عن

التهكم ، من غير تجنٍّ ، إنه أدنى أنواع الظُّرف . فالسخرية اللفظية ، وبخاصة إذا كانت محض تهكّم عرضي ، قد لا يمكن ادراكها في شكلها المكتوب . وقد تكون في حال أفضل في سياق درامي ، مثل ذلك عندما نعلم الفرق بين الحقيقة وبين تظاهر(فولستاف) بشأن كمين(گادزهل) . فرغم أنه يتباهى ببسالته ، نعلم أنه ورفاقه قد أُجبروا على الفرار من دون عراك تقريباً . في هذه الظروف نستطيع أن ندرك تهكّم(هال) إذ يقول : « أدعو الله أنكم لم تقتلوا بعضهم» (هنري الرابع ، الاول ، ٢/٤/١٨٢ ـ٣) . عندما نعلم حقيقة الاشياء يغدو التهكّم معبّراً . وهكذا نجد(جونيوس)[٣] يكتب عن رفض (دوق گرافتن)سياسيين من وزن(چاتم) و(روكنگم) و(ويلكس) مفضّلاً آخرين عُرفت عنهم خصال هي تمام النقيض مما يعزوه (جونيوس) اليهم ، فيعترف بأن المرفوضين لم يكونوا :

بديلاً سيّئاً عن الفضيلة الفتيّة القويّة عند(دوق بدفورد) . او الصلابة عند الجنرال(كونواي) ، او الاستقامة العجيبة عند(مستر ريگبي) ، او الاخلاق الناصعة عند (لورد ساندويچ)[٤]

(الرسالة ١٤ ـ٢٢ حزيران ١٧٦٩ ،
رسائل جونيوس ، تحرير
إيفريت ، لندن ، ١٩٢٧ ، ص٦٧)

النهش والاستخفاف متقاربان جداً . يصدر كلاهما عن

شعور عميق بالخيبة ، وغالباً ما يوجد الاثنان مترابطين عن كثب . يقف (بايرن) على مشارف الاثنين معاً عندما يقول :

وإن ضحكتُ على أي فانٍ
فذاك من أجل ألّا أبكي .

(دون جوان ، النشيد الرابع ، ٤)

تحت نَقَدات النَّهش مِهادٌ من الضحك الاجوف ، لكن تعليق الاستخفاف يكون من التشاؤم بحيث لا يحتمل حتى الضحك الاجوف . قد يضحك المتكلّم ، لكن ضحكه ينمّ عن بهجة مستوحشة مُرَّة . يتّخذ النّهش عند (بايرن) شكل النَّزَق ، فيرفض أن يكون جادّاً :

هلمّ الى الخمر والنساء ، والمرح والضحك ،
ولتكن لنا مواعظ بماء الصودا في اليوم بعده .

لأن في الناس عقلاً ، يجب أن يثملوا ؛
فأفضل ما في الحياة السُّكرْ :
المجد والعنب ، الحب والذهب ، تغرق فيها
آمال الناس جميعا ، وآمال كل الشعوب .

(دون جوان ، النشيد الثاني ، مقطوعة ١٧٨ ـ٩)

خلال عبارات الاحتجاج الاجتماعي التي يسوقها (كراب) في قصيدة القرية نجد مسحة من النّهش اكثر قتاماً مما لـدى (بايرن) . مثل (سويفت) ، لكن من دون تركيزه ، نجد (كراب)

مأخوذاً بالواقع الكريه :

كما علمتني هذه الامثلة ، أرسم الكوخ ،
كما ترسمه الحقيقة ، لا كما يفعل الشعراء .
(٥٣/١ -٤)

ثم يضع الشعراء والحقيقة معاً :

أين هم الريفيّون ، الذين ، بعد كدح النهار ،
يلعبون ألعاب الريف حتى مغيب الشمس . . .
أين هؤلاء اليوم ؟ يقفون تحت ذلك الجُرف ،
يرشدون المراكب المحمّلة أين ترسو . . .
(٩٣ -٤ ، ١٠١ -٢)

تصوّرات المثاليات ـ البراءة الريفية ؛ الواقع المَعيب ـ التهريب .

يفضّل المستخفّ البكاءَ على الضحك . فعندما ينتقل (پوپ) في بيت واحد من الصورة العامة الى تشخيص محدّد يستعمل هذه الكلمات نفسها اذ تتغيّر النبرة ، فيدرك القارىء في أسى الشخص الذي كان يبدو مختلفا جداً عما يصفه (پوپ) :

من ذا الذي لا يضحك ، لو وُجد إنسان كهذا ؟
ومن لا يبكي ، لو كان ذلك الانسان (آتيكوس) ؟
(رسالة الى دكتور آربثُنت ، ٢١٣ -٤)

يقول« ميلفيل كلارك» : « الضحك عند النهّاش يحدّد الاحتقار ، لكن ضحك المستخفّ يحدّ منه الاسى والكبح » (المصدر نفسه، ص ٤٩) . لكن المستخفّ يكون على حافة البكاء لأن ذلك يكون على حافة غضب جامح . من أجل ذلك تكون ضحكته مُرّة . لقد عبّر (سويفت) عن هذا المظهر من موقف الاستخفاف .

مثل الحكيم الدائم الضحك
صرفتُ هياجي في مزاح
(لكن يجب أن يُفهم
أن بودّي شنقهم لو قدرتُ :)

(« رسالة الى سيدة» ، ١٧١ -٤)

الغضب الذي يُفلح المستخِفّ في حبسه ينطلق على شكل قَدْح . هذا الطرف القصي من الهجاء يحمل على هدفه حملةً مباشرة لا تلين . وقد يقوم القدح مقام المعبِّر عن حنق عام . هكذا يبدأ الوزير(جونيوس) متهكّماً على (دوق كرافتن) : «أقبِل أيها الوزير الفاضل ، واخبِر العالم لأي مصلحة اختير (مستر هاينه) لمثل هذا المركز المرموق من أفضال صاحب الجلالة» ثم يستمر بقول لا يلين :

اتجرأ أن تحاكم مخلوقاً مثل «فون» وأنت تعرض الرعاية الملكية في المزاد بخِسّة ؟ أتجرأ على الشكوى من هجوم على شرفك بالذات وأنت تبيع أفضال التاج

لتجمع مالاً تفسد به أخلاق الناس ؟ أتحسب أن مثل هذه الكبائر يمكن أن تنجو من العقاب ؟ حقاً إنه لمن مصلحتك جداً أن تحتفظ بمجلس العموم الحالي . أما وقد باعوك الشعب جملةً ، فلا ريب أنهم سيدفعون عنك في التفصيلات ؛ لأنهم إذ يتستّرون على جرائمك إنما يرعون جرائمهم بالذات :

(الرسالة ٣٣ ـ ٢٩ كانون الاول ،
١٧٦٩ ، رسائل جونيوس ،
طبعة إيفريت ، ١٩٢٧ ، ص ١٣١) .

غالباً ما ينزل مثل هذا القدح الى مستوى الطعن الشخصي ، كما في إشارات (جونيوس) المتكررة الى ولادة (كرافتن) غير الشرعية من صلب الملك (چارلز الثاني) ، والى ما يشبه ذلك في تصرفات الملك الجنسية . وقد يهبط ذلك ايضا الى مستوى الثَّلْب والشَّتْم . كان (التنابز) أو حرب الكلمات بشكل مسيء نمطاً أدبياً معروفاً في أواخر القرون الوسطى في (سكوتلند). وأحسن الأمثلة على ذلك قصيدة (دنبار) بعنوان (التنابزبين دنبار وكندي) ، التي تحوي شتائم طريفة وملاحظات صريحة حول المظاهر الجسدية ، مع تأملات جارحة حول الشخصية[٥] :

خروف عجوزٌ مدوَّد ، عضّاض أزرار ، نَهِمٌ أقرع ،
وريث اللئيم ؛

شحّاذ نتن ، زبّال نَهِم ، فزّاع طيور قذر في الظلال ؛
كِناسة أحشاء الخنزير ، جِلف خشن ، لصّ الطاحون ؛
عدو الشعراء ، لصّ بالولادة ، خوّان كذوب ، وليد
الشيطان . . .
مارق ، مأفون ، نشّال ، حبيب عجائز ،
نعجة عجوز نتنة ، مؤخرةٌ قذرة ، اترك اللعبة قبل أن
أجهز عليك .

قد يكون هذا من باب المباراة (قارن مثلا قصيدة (دنبار) في مدح (كندي) في ندب الماركيز) لكنها ، وان كانت مصطنعة ، تصوّر ما أذهب اليه . هنا نبتعد عن الظرف الحق أقصى ما يمكن الابتعاد . « ما أسهل أن تدعو امرأً وغداً ونذلاً ، في عبارة ظريفة ! ولكن ما أصعب أن تجعل امرأً يبدو أحمق أو مغفّلاً أو وضيعاً من دون استخدام أيٍّ من هذه الصفات المشينة» (درايدن ، مقالة في الهجاء) .

٥

الخاتمة ـ الهجّاء والقارىء

للهجّاء ضحية دوماً ، فهو دوماً ينتقد . لمَ يتصرّف الهجّاء بهذا الشكل ؟ أوّل واجباته أن يقنع جمهوره بقيمة ما يعمل ، بل بضرورته . ويجب أن يعني ، بل يجب أن يُقنع قرّاءه أنه يعني ما يقول . يستجيب القارىء غير المقتنع كما فعل (كويلر ـ كوچ) عندما كتب :

> قليل منا من ينكر قوة (جوڤنال) : ولكننا إذ نفتح كتاباً عنوانه **ست عشرة هجائية من شعر جوڤنال** ، ما الذي ننتظره غير هذا «إفعلوا ما تشاؤون ! أنا (ديسيموس جونيوس جوڤنالس) ، أريد أن أخرج عن طوري في ست عشرة مناسبة» ؟
>
> (دراسات في الأدب ، الحلقة الأولى ، ١٩٣٧ ، ص ٤٩)

الذي يقوله (كويلر ـ كوچ) أن (جوڤنال) شديد الالتزام . ولكنه ، وهو القارىء لا يعبأ بالخروج عن الطور ولا بما يشبه

ذلك . لكن المؤلف يجب أن يجتنب هذا أو يظهر سبباً قوياً للانغماس في ما يفعل .

وتكون إحدى وسائل البديل الثاني أن يدّعي المؤلف عِظَمَ الحاجة للهجاء ولدور الهجّاء بوصفه فاعل خير عام . لذا كان (سويفت) يشعر أن الأمور من السوء بحيث تدعوه الى القول : «الهدف الأول الذي أضعه لنفسي في كل جهودي أن أُقلِق العالم لا أن أسلّيه .» وكان كذلك ، بصراحته المعهودة ، يرى وجود :

> هدفين أمام الانسان في كتابة الهجاء ، أولهما أقل نبلاً من الثاني ، لأنه لا يعنى بأكثر من الارضاء واللذة الخاصة لدى الكاتب . . . والثاني دافع عام ، يحدو أولي العلم من الناس لاصلاح العالم قدر ما يستطيعون .

(المُخبِر ، الجزء ٣(١٧٢٨) ،
الأعمال النثرية ، الجزء ١٢ ، ص ٣٤)

يتوجّب على الهجّاء في دوره الخاص النَّزِق ، أن يستهوي القارىء ببراعة فنّه ، لأن القارىء لا يمكن أن يعتمد على الضغينة المحض . كما أن الهجّاء لا يستطيع الاعتماد على خصومة فرديّة ، مهما كان يظن قضيته على حق : «من أكبر الغرور أن تظن أن امرأً سيهتم بخصومة لأنها تخصّك أنت» ((ستيل) ، تاتلر ، العدد ٢٤٢) . والواقع أن (ستيل) في هذه

المقالة يطالب بتوافر الطبيعة الخيّرة ، لأنها «صفة أساسية للهجّاء» ، وذلك «لأن الموضوعات المألوفة في الهجاء من شأنها أن تثير أشدّ الغضب في أحسن الأمزجة» . ومن لهم مثل هذه الطبيعة يمتلكون كذلك التجرّد الضروري : «من الضروري توافر درجة من الحياد ليغدو ما يقوله المرء ذا وزن لدى من يخاطبهم .» قد يكون لدى الهجّاء درجة فائقة من الحساسية وخيبة الأمل والشعور بالغربة والتحامل ، ولكنه إذا شاء أن يكون له أكبز نصيب من النجاح ، فعليه أن يبدو متجرّداً ، متوازناً ، متعقّلاً ، ولو سمح العالم بذلك ، قادراً أن يكون ذا طبيعة أفضل مما يبدو عليه .

غاية الهجّاء أن يحرِّك قرّاءه نحو النقد والادانة ، وعليه في سبيل ذلك أن يدفعهم نحو عواطف شتى تتراوح بين الضحك والهزء والاحتقار والغضب والكره . والمشاعر المستثارة تعتمد على جديّة العيوب موضع الهجوم كما تعتمد على الموقف الذي يتخذه المؤلف نفسه ، والنظرة التي يحملها عن الفرق بين المثالي والواقعي . وليس هنا ما يدعو الى سرد أمثلة ، فهي كثيرة في الصفحات السابقة . تكون المشاعر المذكورة آنفاً متناظرة بصورة عامة مع سلسلة النبرات التي تتراوح بين الظّرف الخفيف والسخرية الشرسة .

يجب أن يُحمل القارىء على الاقتناع ، والصعوبة في ذلك لا تقتصر على مغالبة العزوف عن الانتقاد . وان كان

مستعداً للقيام بذلك ، فما الذي يحدث بعد ؟ أين يقف ؟ إنه يدرك أنه بالانتقاد إنما يجد لذّة في ضيق غيره ، وهو كذلك يفترض تفوّقه ضمناً ، أو أنه يهنىء نفسه على خلاصه . تكون مثل هذه الاستجابات أسهل كلما اقتربنا من الظروف قيد البحث . قد يلتذ قرّاء (پوپ) بضيق ضحاياه ، لأنهم قد يعرفون أولئك الضحايا ويرون أنهم يستحقون ذلك المصير . بالنسبة الينا يكون مثل هذا التعلّق مستحيلاً ، ومع ذلك يجب أن يقدر الهجاء الحي على جعلنا نعيش ثانية تلك التجربة الأصلية . وهو يقدر أن يفعل ذلك ، كما حاولتُ أن أبيّن في الصفحات السابقة ، بواحدة من طريقتين أو بكلتيهما معاً ـ إما باقناعنا أن المواقف المتضمّنة تمتلك مغزى دائماً يتجاوز الظروف العابرة ، أو بالبراعة الفنيّة المحض في التعبير عن الهجاء . وان شئنا قول ذلك في كلمات رأي ذلك الهجّاء العظيم (هوراس) أنها تلخّص وظيفة الأدب جميعاً ، قلنا : بالتعليم والامتاع .

هوامش المترجم

ـ الغايات والمواقف

١) الهجّاء هو الذي يتعاطى الهجاء ، وهو « السَّبُّ وتعديد المعايب ، ويكون بالشّعر غالباً » كما يقول القاموس ؛ وهو أساساً نفس التعريف الانكليزي والأوروبي ، كما نجد في هذا الفصل وفي الكتاب عموماً . لكن الهجاء في العربية محدود : «مهلاً أبيتَ اللعن لا تأكل معه . . . ؛ قوم إذا استنبح الأضياف كلبهم / قالوا لأمّهم . . . ؛ أفي كل يوم أبتلى بشويعرٍ / ضعيف يقاويني ، قصير يطاول » . والهجاء في الانكليزية ، شعراً ونثراً ، يزيد على عشرة أصناف عدّاً ، وخلفه تراث خمسة وعشرين قرناً من الآداب الأوربية ، لذا حاولتُ أن ألتمس لهذه الأصناف ما يقابلها في العربية من سخرية وهزء وتهكّم واستخفاف وقدح ونهش وطعن . . . مستعيناً على تفسير ذلك بالمثال دون التعريف المعجمي ، الذي لا ينجد في أغلب الأحيان .

(٢) شارع گَرِبْ ، في لندن ، الذي أصبح يدعى شارع ملتن عام ١٨٣٠ ، يضم منازل فقراء الكتاب والمؤلفين ، وصفه دكتور جونسن وغيره أنه موئل «كتّاب التعيّش» ومستويات الكتابة الدنيا .

(٣) جوڤنال (٦٠ ـ ١٣٠ ؟ م) شاعر لاتيني اشتهر بست عشرة قصيدة هجائية يهاجم فيها عيوب المجتمع الروماني في عصره ؛ وكان مثالاً يحتذى عند شعراء الهجاء في الانكليزية .

(٤) فولستاف ، شخصية كوميدية مرحة في مسرحية شكسپير (هنري الرابع) وفي (نساء وندزور المرحات) . كان يصاحب الأمير هال (الذي أصبح الملك هنري الخامس) في مغامرات القصف والملذات .

٢ ـ الموضوعات

(١) العميد ، كان (سويفت) عميد كنيسة القديس پاتريك في دبلن عام ١٧١٣ واشارته الى «صديقاتي من النساء» هجوم على سيدات المجتمع الراقي المتصنّعات ، اللائي تلقين نبأ وفاته المزعوم وهن على منضدة القمار يفكّرن بما ترك قدر ما يفكرن بالورقة الرابحة في اللعب .

(٢) تمثيليات الأسرار ، هي تمثيليات قروسطية انگليزية تطورت عن «تمثيليات المعجزات» وهي عروض دينية ، باللاتينية غالباً ، تطورت عن القدّاس في عيد الميلاد أو الفصح ، تقام في الكنيسة وتدور حول الموضوعات الدينية . ولما تطورت تمثيليات المعجزات ، خرجت عن الكنيسة فتناولها أصحاب المهن مثل الخياطين والنجارين والخبازين ، ولأن المهنة (سرّ) أصبحت هذه التمثيليات تدعى «تمثيليات الأسرار» وصارت تتناول موضوعات دنيوية تمثل في الأسواق والساحات العامة ، وقد تتناول موضوعات من الكتاب المقدس فتعالجها بشكل دنيوي مرح غالباً . والاشارة الى زوجة نوح العنيدة ان احدى «تمثيليات الأسرار» كانت تدور حول الطوفان . فعندما أنجز نوح الفلك وأدخل الحيوانات والبشر ، تخلّفت زوجتـه وصار يناديها من دون جدوى ، فلما ظهرت لتكون آخر الصاعدين الى الفلك دخل نوح في نقاش حاد مع زوجته ، وربما كانت أول معالجة من نوعها في الأدب الانگليزي ، انتهت بغضب الزوجة التي صفعت زوجها صفعة أخرجت الرواية الدينية عن اطارها .

(٣) (ابسالوم وأكيتوفيل) هي قصة أبشالوم ابن الملك داود النبي ، مع أخيتوفيل مستشار الملك ، كما ترد في (سِفر صموئيل الثاني ١٣ ، ١٨) من العهد القديم . الپيوريتان ، هم فرقة المتطهّرين أو المصلحين الطهريين الذين تسلموا الحكم في انگلترا عام ١٦٤٩ ـ ١٦٦٠ بزعامة أوليڤر كرومويل بعد اعدام الملك چارلز الأول ؛ يتهمهم درايدن وغيره كثيرون بالرياء الديني في سبيل مصلحة سياسية . في القصيدة ابسالوم= لورد مونمث ، اكيتوفيل = شافتسبري .

(٤) شمعي، من شخصيات العهد القديم(سفر الملوك الأول ، ٣٦/٢ ، يرمز به درايدن الى محافظ لندن .
(٥) كلف (١٨١٩ ـ ٦١) شاعر انكليزي ، كان صديق عدد كبير من أدباء عصره .
(٦) رابليه (؟ ١٤٩٠ ـ ١٥٥٣) أديب وطبيب فرنسي ، من رهبان «السلك المبارك» عرف بقصصه الساخرة .
(٧) دنبار (؟ ١٤٦٠ ـ ؟ ١٥٢٠) شاعر سكتلدني ، كان كثير التأثر بالشاعر چوسر (؟ ١٣٤٠ ـ ١٤٠٠) وعرف عنه التجريب في الأوزان الشعرية .
(٨) ويچرلي (؟١٦٤٠ ـ ١٧١٦) درامي انكليزي ، هجّاء ظريف . يلاحظ أن أسماء الشخصيات في درامه القرن الثامن عشر (وحتى قبلها عند شكسپير ، فعند شكسپير يوجد كل شيء) تحمل معاني مقصودة تناسب الشخصية أو تصرفها . هنا (هورنر) تحمل تورية ، معناها الظاهر اسم علم قد يتصل بصانع بالأبواق أو نافخها ، ولكن المعنى الثاني لكلمة (هورن) تفيد (قرن) ومنها الشتيمة البذيئة لرجل «ذي قرون» . مثل ذلك «ليدي فجت» أي التي «لا تقرّ على قرار لكثرة ما تتحرك ، بسبب حكّة جلدية أو غيرها .»
(٩) ثيرستيس ، شخصية في مسرحية (١٥٣٧) بهذا الاسم تعزى الى (هيوود) .

٣ ـ الاساليب والوسائل

(١) الانجيلية ، مذهب من البروتستانتية المسيحية يركّز على المسؤولية الفردية في السلوك والايمان بالاناجيل والوحي ، شاع في انكلترا في بداية القرن الثامن عشر ، يضم «أصحاب الطريقة» . الربوبية ، مذهب العقلانيين في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، الذين يرفضون القول بالوحي ، ويؤكدون ان مجرى الطبيعة يُظهر وجود اللّه ، ومنهم ڤولتير وروسو ، يدعون احياناً بالمفكرين الاحرار .
(٢) عهد الوصاية ، في انكلترا (١٨١١ ـ ٢٠) أصبح جورج أمير ويلز وصياً على العرش البريطاني بسبب جنون الملك جورج الثالث ، يتميز بالخصائص الكلاسية المحدثة في العمارة والاثاث ويمتد حتى عهد الملكة ڤكتوريا (١٨٣٧ ـ ١٩٠١) .

(٣) معرض الخيلاء ، عنوان رواية ثاكري التي تعالج موضوع «باطل الاباطيل الكل باطل ، ما الفائدة للانسان من كل تعبه الذي يتعبه تحت الشمس» وهو موضوع (سفر الجامعة) من العهد القديم .

(٤) رواية نيوگيت : سجن نيوگيت في البوابة الغربية لمدينة لندن القديمة هو موضع سجن يعود الى القرن الثاني عشر ، كان يحشر فيه عتاة المجرمين في ظروف صحية خطيرة ، هدم عام ١٩٠٢ وبني محله محكمة الجنايات المركزية . أينزورث (١٨٠٥ ـ ٨٢) روائي انگليزي له ٣٩ رواية اغلبها حول موضوعات تاريخية . ليتن (١٨٠٣ ـ ٧٣) روائي وشاعر انگليزي متعدد المواهب الادبية .

(٥) سر هوراس ولپول (١٧١٧ ـ ٩٧) سياسي وكاتب انگليزي ، كان صديق العديد من أدباء عصره وخير معين على نشر اعمالهم . اشتهر برسائله التي تصوّر عصره سياسياً وأدبياً .

(٦) المشيخية فرقة پروتستانتية من اتباع كالڤن ، تدير شؤونها عن طريق هيئة من كبار رجال الكنيسة وتؤمن بالكتاب المقدس حكماً وحيداً في الايمان ، كما تؤمن بالمعمودية والعشاء الاخير . ازدهرت في انگلترا في اواسط القرن السادس عشر ، وبخاصة في سكوتلند .

(٧) يوتوپيا ، كلمة اغريقية تعني (لا مكان) nowhere وهو عنوان كتاب موريس . قلب احرف هذه الكلمة يشكل «ايريهون Erewhon عنوان كتاب بتلر ، والكلمة تشير الى (المدينة الفاضلة) عند افلاطون .

(٨) بارباروسا ، ذو اللحية الحمراء ، لقب الامبراطور الروماني وليم الاول (١١٥٢ ـ ٩٠) الذي قاد الحملة الصليبية الثالثة وسافر براً ليتجنب مخاطر البحر ولكنه غرق في نهر . تدور حوله الاساطير التي انتقلت من شارلمان اليه ومنه الى حفيده فريدريك الثاني . فريدريك وليم الرابع (١٧٩٥ ـ ١٨٦١) امبراطور پروسيا الذي سعى الى الوحدة الجرمانية . في عام ١٨٥٧ اختلت قواه العقلية مما دعا الى اقامة وصاية على العرش .

(٩) أبسالوم واكيتوفيل ، ينظر هامش ٣ من الفصل ٢ والحكاية في العهد القديم في (سفر صموئيل الثاني ، ١٣ ـ ١٨) تروي تمرّد ابشالوم على والده الملك داود النبي بناء على مشورة اخيتوفيل . والقصيدة هجاء سياسي حول

تحريض شافتسبري لوضع دوق مونمث ، وهو ابن غير شرعي للملك چارلز الثاني ، خليفة للملك بدل شقيق الملك الكاثوليكي جيمز ، دوق يورك ، الملك داود في القصيدة يرمز الى الملك چارلز .

(١٠) التقليد الهازل burlesque ، على النقيض من المحاكاة الجادة في الاعمال الادبية الكبرى ، مشتق من الكلمة الايطالية التي تفيد السخرية والضحك من المثال موضع التقليد ، كما فعل (ثيربانتس) في روايته (دون كيخوته) حيث يقلّد حكايات الفروسية القروسطية ويسخر منها بشكل هازل . أصبح مثالاً لما بعده ، كما يفسره «بوالو» .

(١١) بوالو (١٦٣٦ - ١٧١١) كاتب فرنسي ساخر ، كان يمثل الاتجاه الكلاسي في فرنسا في القرن السابع عشر . أينياس ، أمير طروادي هرب الى قرطاجنه وأحب ملكتها دايدو ، ثم عاد الى ايطاليا حيث قام ورثته بتأسيس روما . يروي ڤرجيل مغامراته في الانيادة ، وهي ملحمة لاتينية في ١٢ جزءاً .

(١٢) (جروح المسيح) من انواع القَسَمْ التي تنهي عنها الوصايا العشر «لا تحلف باسم الله باطلاً » ولكن الذي يقسم (او يشتم) كان لا يذكر اسم اللّه كاملاً في قسمه ، مراعاة للوصية، والقسم والشتم من علائم قلة الادب .

(١٣) مثل ذلك في العربية «وقبر حرب في المكان القفر/وليس قرب قبر حرب قبر» على شكل أخفّ .

(١٤) المزدوجة البطولية ، بيتان من الشعر من الوزن الخماسي (الايامبي) بتفعيلة (ضعيف، قوي) بقافية واحدة ، تتميّز بالتركيز في المعنى ، وغالباً ما يكون البيت الثاني شرحاً او تفسيراً او تعليقاً على البيت . وصفة «البطولية» سببها أن النمط استعمل اول الأمر في قصائد تحاكي الملاحم ، واغلبها هازل .

(١٥) الكاردينال ولزي (؟ ١٤٧١ - ١٥٣٠) رئيس وزراء هنري الثامن ، غضب عليه الملك ، فاعتزل في دير وتوفي قبل أن يصدر عليه حكم الاعدام .

(١٦) ضرورة الجد ، ترجمة اضطرارية بدل (أهمية الكون ارنست) وهو عنوان مسرحية (اوسكار وايلد) حيث يكون اسم البطل (ارنست) Ernest يشبه في اللفظ الصفة earnest وتعني صفة الجدّ ، دون الهزل ، وهو ما يشيع في المسرحية ؛ لكن تصرف الشخصيات في المسرحية يدعو الى (ضرورة الجد) والى ضرورة كون الشخص المقصود هو(ارنست) وليس غيره .

(١٧) «نِدِ ـ نُد ، هي ـ ني » اسماء اصوات في الأغاني الشعبية ، تشبه ما لدينا في العربية «لالا وللا» أو «تَرَللّا . . عرِّسْ حمادي» في قصيدة «عرس في القرية» للسياب حيث يحاكي الاغاني الشعبية القروية . والشاعر هنا يحاكي اغاني شكسبير في بعض مسرحياته .

(١٨) الكتاب الاصفر ، مجلة دورية صدر منها ١٣ عدداً في أواخر القرن التاسع عشر في انگلترا . كانت تعنى بنشر الكتابات الجديدة التي تتحدى الوقار الڤكتوري ، وكان غلافها أصفر فاقعاً ، برسوم «متحدية» مثل صورة امرأة بدينة . . . تدخّن .

(١٩) دخائن جمع دخينة ، اي سيكارة ، قياساً على ذبيحة ذبائح ، طريدة طرائد ، وهي ما يذبح ويُطرد في الصيد والقنص ، مع تجاوز طفيف على قاعدة اشتقاق (فعيلة من فَعَلَ) الثلاثي . هل يسمح شيوخ اللغة ؟

(٢٠) «پورت » نوع من الخمور ، والكلمة تعني «ميناء » كذلك ، وهنا التورية .

٤ ـ النبرات

(١) النهش في القاموس : نهش الشيء نهشاً ، تناوله بفمه ليعضّه ، ونهش فلاناً او عرضه ، اغتابه ووقع فيه . والكلمة الانكليزية cynicism مشتقة من جذر اغريقي يفيد «الكلب» تطلق على جماعة من الفلاسفة تحتقر الملذات الدنيا وتسخر منها بمرارة . وتعني الصفة شدة السخر وضراوته ، وهو نوع من الهجاء، أوسع كثيراً مما درج بعضهم على تسميته «التشكيك». والنهش بهذا المعنى يقترب من الاستخفاف ، كما يشرح الفصل ذلك .

(٢) الهزء هجاء ضاحك ، جذر الكلمة الانگليزية ridicule لاتيني يفيد الضحك ، مثل قول المتنبي «يا أمة ضحكت من جهلها الامم» وهو يريد الهزء .

(٣) جونيوس ، اسم مستعار لكاتب رسائل في الهجاء السياسي كان يرسلها الى جريدة في لندن بين ١٧٦٩ ـ ٧١ ، تهاجم رجال السياسة في ذلك العصر .

(٤) لورد ساندويج (١٧١٨ ـ ٩٢)سياسي انگليزي وقائد البحرية البريطانية كان مقامراً كبيراً بحيث لم يكن يحضر الى داره للغداء فكانت زوجته تهيىء له

شريحة لحم بين شِطيرتي خبز يأكلها اذا عضّه الجوع وهو على منضدة القمار، ومن هنا جاءت التسمية (ساندويج) لشطيرة اللحم المعروفة .

(٥) أحسن ما أعرف في العربية في هذا المجال كتاب الشيخ محمود شاكر (أباطيل وأسمار) وهو عجب عجاب من الشتائم تتناول شخصية أدبية معروفة في مصر ، وهو معين ثرّ من أساليب الهجاء في العربية الفصحى والاسلوب الادبي الطريف .

مراجع مختارة

BIBLIOGRAPHY

ALDEN, R. M., *The Rise of Formal Verse Satire in England under Classical Influence,* Philadelphia, 1899; reprinted Hamden, Conn., 1961.
Quite full consideration of Elizabethan satirists in terms of the book's title.

BOULTON, J. T. and KINSLEY, J. (edd.), *English Satiric Poetry, Dryden to Byron,* London, 1966.
Selections with thoughtful introduction.

CLARK, A. M., *Studies in Literary Modes,* Edinburgh, 1946.
Chapter 2 has reflections on satire.

ELLIOTT, R. C., *The Power of Satire: Magic, Ritual, Art,* Princeton, 1960.
Wide-ranging, going back to anthropological and primitive sources.

FRYE, N., *The Anatomy of Criticism,* Princeton, N.J., 1957.
Section on 'The Mythos of Winter: Irony and Satire'.

HIGHET, G., *The Anatomy of Satire,* Princeton, 1962.
Stimulating criticism covering several European literatures.
The reader should also consult his lively *Juvenal the Satirist.*

HODGART, M., *Satire*, London, 1969.
Excellent range of reference, perceptive comment and brilliant pictorial examples.

HOPKINS, K., *Portraits in Satire*, London, 1958.
On the lesser eighteenth-century satirists.

JACK, I., *Augustan Satire, 1660-1750*, Oxford, 1952.
Mainly on Dryden and Pope but also has chapters on Butler and Dr. Johnson. Discriminates between the various forms of Augustan satire.

KERNAN, A., *The Cankered Muse: Satire of the English Renaissance*, New Haven, 1959.
Satirist versus fools, with special emphasis on drama.

KERNAN, A., *The Plot of Satire*, New Haven, 1965.
Claims that satire dramatizes (and unifies) the two components, art and morality.

LEYBURN, E. D., *Satiric Allegory: Mirror of Man*, New Haven, 1956.
Deals with the various forms considered under Satiric Allegories (pp. 28-40 above).

MACDONALS, D., *Parodies: an Anthology from Chaucer to Beerbohm – and after*, New York, 1960.

PAULSON, R., *The Fictions of Satire*, Baltimore, 1967.
'If satire originates as rhetoric, or attack, it only matters – or survives as literature – as mimesis, exploration, and analysis' (pp. 7-8). Satire as "fictionl construct'.

Satire and the Novel in Eighteenth-Century England, New Haven, 1967.
Extends the method of the previous book to the novel. Especially good on Smollett.

PETER, J., *Complaint and Satire in Early English Literature*, Oxford, 1956.
Traces complaint and satire through medieval sermon to Marston and Tourneur.

SMEATON, O., *English Satires*, London, 1899.
Selection with introduction.

SUTHERLAND, J., *English Satire*, Cambridge, 1958.
Clark Lectures at Cambridge. Broad survey with shrewd critical remarks.

THOMSON, J. A. K., *Classical Influences on English Poetry*, London, 1951.
Chapter 10 on satire. Better on Latin than on English writers, but interesting consideration.

WALKER, H., *English Satire and Satirists*, London, 1925.
Details survey of both the great and the small among English satirists.

WOLFE, H., *Notes on English Verse Satire*, London, 1929.
Idiosyncratic and provocative.

WORCESTER, D., *The Art of Satire*, Cambridge, Mass., 1940; reprinted New York, 1960.
Looks at such subjects as invective, epigram, burlesque, comic and tragic irony.

NOTE: The reader should also consult critical works on individual authors. The British Council's *Writers and Their Work* series of essays includes the major English satirists and each volume has a fairly extensive annotated bibliography.

٨

الوزن والقافية والشعر الحر

بقلم

ج.س. فريزَر

Metre, Rhyme and Free Verse

by G.S. Fraser

حول هذا الكتاب

الوزن والقافية والشعر الحر

تردّدتُ طويلا قبل إنجاز ترجمة هذا الجزء الثامن من (موسوعة المصطلح النقدي) . فقد يحسب الكثير منّا أننا قوم لغتنا شعر وحديثنا في أحسن الاحوال كذلك ، وفي أسوأ الاحوال سجع . وقد نحسب أننا خير من يدرك الايقاع والوزن والقافية في الشعر ، لذا ليس من حاجة تدعونا الى معرفة ما لدى الامم الاخرى من هذه الامور . وهذا التجديف الأدبي لا يفتقر الى أتباع وأنصار . لكنني أفكر بالقارىء العربي متوسط الثقافة ممن لم يعاقر في سنّ مبكرة ، مثلي ، كتاب(ميزان الذهب في صناعة شعر العرب) ولم يضرب في فيافي كتب العروض ، في سن متأخرة ، وفي وهاد كتب القافية والتقطيع الشعري . مثل هذا القارىء يستحق أن يقدّم اليه تفسير وأمثلة من شعر الامم الاخرى بين دفّتي كتاب صغير . اما الذي جمع مجد العروض من اطرافه ، فلا بأس أن يحاط علماً بما لدى الآخرين ، ولو من باب النظر والموازنة .

أول صعوبة في نقل هذا الكتاب الى العربية تظهر في نقل صورة التفعيلات و (البحور) من أصولها ، فلم أجد مفرّاً من التصوير قبل الترجمة ، وليست ترجمة النص الشعري هنا اكثر من إنارة المعنى دون أن (يذهب حسنه ويسقط موضع العجب منه) وهي لعنة الجاحظ المسلطة على رؤوس المترجمين ، وقد حاولت أن أروغ منها أحيانا بترجمة موزونة ، حيث وجدت الى ذلك سبيلا .

مؤلف الكتاب شاعر انگليزي معاصر معروف جداً ، يدرّس الادب الانگليزي المعاصر بجامعة (ليستر) في انگلترا منذ ١٩٦٤ ، وهو الى ذلك اديب ناقد صحفي ، نشر كثيراً من الكتب في أدب القرن العشرين وأدبائه . وهو هنا يتحدث عن الشعر حديث العارف الممارس في قدرة العالم الأصيل وتواضعه .

د . عبد الواحد لؤلؤة

١

تعريفات وتفريقات

الايقاع والوزن

عندما نقف على شاطىء البحر نراقب الامواج تتكسّر على الرمل لتعود من جديد ، نجد ثمة تشابهاً أساسياً في حركة كل موجة ، لكن ليس من موجتين تتكسران في شكل متناظر تماماً . وقد ندعو هذا التشابه في اختلاف حركة الامواج بالايقاع . وثمة ظاهرة مشابهة ، ليست كما هو واضح جداً في أبيات متلاحقة من الشعر وحسب ، بل في النثر المكتوب والكلام المحكيّ كذلك ، على اختلاف مستوياته الشكلية وغير الشكلية . فعند الكاتب الجيد والمتكلم الجيد نلحظ شيئاً لنا أن ندعوه إيقاعاً مميّزاً ؛ وفي الكتابة المضطربة والكلام المتردِّد ثمة نوع من الايقاع كذلك . فالخطباء وكتّاب النثر الخيالي او المقنِع عاطفياً يوجّهون قدراً كبيراً من اهتمامهم الواعي الى ايقاعاتهم . وفي نثر التفسير البسيط ، كما في هذا الكتاب ، ينصرف الاهتمام الواعي لدى الكاتب والقارىء الى المعنى لا الى الايقاع وحده . مهما يكن احساسنا بايقاع كاتب النثر قليلاً فهو إحساس كامل

الوعي ، يؤثر في تمتعنا بقراءته وسهولة فهمه . يكون تلاحق جُمل كثيرة التشابه في الطول او النمط مما يرهقنا ، مهما وضح معنى الكاتب ؛ كما يكون التماوج اللطيف في الايقاعات الذي نجده عند فيلسوف مثل (المطران بيركلي)[1] مما يعيننا في التمتع في متابعة حجته التي قد نجدها بعيدة مبهمة لو قدمت في تعبير أقل رشاقة .

من أجل ذلك ، لا يكون الفرق بين المنظوم[2] والمنثور او الكلام أن المنظوم ينطوي على ايقاع وأن المنثور او الكلام لا ايقاع فيهما ، بل الفرق هو أن في المنظوم يكون البيت[3] ، وهو الوحدة الايقاعية ، مفروضاً على الجملة ، وهي الوحدة النحوية العامة في جميع ضروب الكلام . يُكتب النثر في جُمل . وينظم الشعر في جمل وأبيات كذلك . فتلاحق أبيات من النمط الوزني نفسه ، كتلاحق الاوزان الآيامبية[4] مثلا ، يشبه تلاحق الامواج التي تتكسر على الشاطىء : كل منها ينطوي على نمط متشابه ، يمكن قياسه ، ولكن ليس منها ما يتناظر مع غيره تماماً . والواقع ان البيت من الشعر نفسه الذي يتردد في أماكن شتى من القصيدة ـ مثل الردَّة في آخر المقطع او العبارة[5] التي يرددها مارك أنطوني مثلا :

لأن بروتس رجل شريف ـ

لا يمكن أن يكون متناظر الايقاع تماماً . فتقطيع هذا البيت يكون بالشكل نفسه تماماً ، ولكنه لا يبدو البيت نفسه

تماماً ، او أنه لا يُلقى بالطريقة نفسها تماماً . قد يسع قواعد التقطيع أن تعطينا نمط الموجة العام ، ولكن من دون قدر كبير من التوسيع والتعقيد في نظامْ الاشارات لدينا لا يعود بمقدور تلك القواعد أن تحدد الموجة على انفراد .

والعَروض ، بالمعنى البسيط الذي يرد في هذا الكتاب الأولي ، يُعنى بتمييز وتسمية أنماط الموجة العامة في أبيات من الشعر . فالمعرفة بالعروض قد تحول بيننا وبين إلقاء بيت من الشعر بصورة مغلوطة ، لكنها لا تساعدنا بالضرورة على إلقاء بيت من الشعر على اكثر الوجوه تأثيراً . وهي تساعدنا في إدراك نظام هيكلي على الممارس الجيّد أن يزوّده باللحم والدم .

تحليل بيت من الشعر

ثمة إذن إيقاع في النثر والشعر ، لكن إيقاع النثر الجيد كثير التنوع ، كما أن زيادة الرتابة أو التكرار عيب في إيقاع النثر : فكاتب مثل (چارلز ديكنز) يميل الى الولوج في مقاطع من الشعر المرسل[٦] في لحظاته الأكثر عاطفية ، يجعل رتابته الملحاح تلقي شكاً على صدق مراده . وناظم الشعر ، من جهة أخرى ، إذ يعرض قصيدته على الصفحة في شكل أبيات ، يعلن لنا أنه يضيّق على نفسه في اختيار الايقاع وتنوعه أكثر مما يفعل كاتب النثر ؛ وهو يظهر قدرته بتكرار النمط الايقاعي العام نفسه مرات ومرات ، وهو يتجنب في الوقت نفسه ، وبطرائق من البراعة شتى ، أن يعطي انطباعاً بالرتابة الآلية

فالبيت من الشعر إذن وحدة ايقاعية ، يمكن تحليلها بطريقة بعينها ، تثير توقعاً بأن سيتبعها عدد من الوحدات الايقاعية المشابهة . في وسعنا جميعاً ملاحظة مثل هذه الوحدات ، لكن الذين كتبوا في الوزن يختلفون كثيراً حول الطريقة المناسبة في التحليل . لنأخذ مثلاً بيتين مشهورين هما مطلع واحدة من غنائيات شكسبير :

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Shall I compare thee to a summer's day?
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Thou art more lovely and more temperate.

هل أشبِّهكِ بيوم صيف ؟
أنتِ أكثر حلاوة وأكثر اعتدالاً .

في كلٍّ من البيتين السابقين عشرة مقاطع ، وثمة لغات كالفرنسية واليابانية يعتمد الوزن فيها على حساب المقاطع . وقد يقول المرء هنا ، عرضاً ، إن المقطع مفهوم يتصل بالبلاغة أو الحديث الأدبي أكثر مما يتصل بعلم الأصوات حصراً . ففي كلمة مثل distress /أسى/ لا يهمنا في الوزن كيف نقسّمها مقطعياً ، بعد الحرف الثالث أو الرابع . فابن اللغة الانكليزية يعرف تماماً أين مركز المقطع ، رغم أن حدوده قد تكون موضع خلاف . ففي الشعر تكون عبارة man/y a /كثير من/ أو صفة مثل fur/ious /حانق/ مما يحسب مقطعين ، رغم أنه قد يَرد في كلام الكثير من أبناء اللغة كلٌّ من المثالين بثلاثة مقاطع ، الوسط منها

قصير جداً . وابن اللغة الانكليزية العارف بالشعر لا يجد صعوبة في إدراك ما تعنيه كلمة مقطع عند الحديث عن الأوزان .

ومع ذلك ، لا يكفي وصفنا البيتين من شعر شكسبير بأنهما بيتان في الواحد منهما عشرة مقاطع . وإثبات ذلك أن تغيير نظام الكلمات في البيتين لا يغيّر في المعنى :

بيوم صيف هل أشبّهك ؟
أكثر حلاوة أنتِ وأكثر اعتدالاً .

هنا نجد إيقاعات نثر لا إيقاعات شعر . وثمة الكثير من الشعراء المعاصرين ، كما سنرى في فصل لاحق ، يحاولون اليوم نظم أشعارهم على أساس حساب المقاطع الصرف ، ولكنني أزعم أن نجاحهم ، إذا نجحوا ، يقوم إذ يجد حساب المقاطع ما يقوّيه من قواعد كافية أخرى مثل النّبر(٧) والكمية والوقف ، بما في ذلك التفعيلات الضعيفة الشدّ(٨) وقد يمكن استخدام البيتين من شكسبير بعد قلبهما لاقامة نمط جديد من التوقع الوزني المقطعي الصرف ، ولكني أحسب أن ذلك سيكون في غاية الصعوبة .

وثمة طريقة ممكنة أخرى لتحليل هذين البيتين من شكسپير هي الطريقة الموسيقية . يقول «جفري ن . ليج» في كتابه الممتع الأخير دليل لساني الى الشعر الانكليزي إن الوزن الخماسي يحسن تحليله كوزن سداسي بنبرة صامتة في الأخير ، تشير بالنهاية الى السامع .

Shall/ Í com/páre thee/ tó a/ súmmer's/ dáy,/^
Thou/ árt more/ lóvely/^ and móre/témper/ áte/^

ترمز إشارة النبرة الصامتة الى وقف يعادل النبر موسيقياً : فكأننا نقف من دون وعي بعد كلمة «حلاوة» ولا نفرض التوكيد على الكلمة اللاحقة : ويؤشر النبر الصامت في آخر البيت إلى وعينا بختام الوحدة الموسيقية . لقد استهوت فكرة تقطيع الشعر بوحدات موسيقية كثيراً من العروضيين ، منذ أيام «سدني لانير» شاعر الجنوب الأميركي في فترة الحرب الأهلية . وهذه مسألة ناجحة تماماً ، لكن اعتراضي عليها أنها توحي بإعداد للموسيقى لا بتحليل إيقاعات الكلام . وهي لا تعيننا كثيراً في ربط الوزن بالمعنى . وأنا إذ أعرض للتقطيع الموسيقي هنا ثم أحيد عنه يكون مردّ ذلك أني لا أملك أذناً موسيقية جيدة ، وكذلك لأني أحسب أن الكثير من الشعر الانكليزي الشهير يقترب من الكلام دون الغناء ، وأن من الأهم ربط الأنماط الايقاعية في الشعر بأنماط من المعنى ـ معنى الكلام أو معنى الجملة ـ دون الأنماط الموسيقية الصرف .

لنسلك إذن سبيلاً معاكساً ونفترض أن النمط الوزني في هذين البيتين يقوم على نمط الكلام . من بين أهم الخصائص التي تميز نمط الكلام الانكليزي ظاهرة تدعى «النّبر» . في وسعنا جميعاً تمييز المقطع ، كما في وسع أبناء اللغة الانكليزية التمييز بين الاسم «مُدان» والفعل «يدين» ، «convict», «con-vict», لأن نظام النبر في الكلمتين مغاير . ونحن نفرّق بين أشياء

أخرى مثل الكمية أو الطول في مقاطع شتى : فكلمة bid / يأمر / مثلاً تكون أطول من كلمة bit / قطعة / و bide / يبقى / أطول من كلمة bid . لكن الاختلافات في الكمية لا تؤدي عادة الى اختلافات في المعنى أو الوزن .

لقد كنا نفترض في الفقرة السابقة عند تحديد فروق النّبر في الكلمات أن ثمة درجتين من الاختلاف في النّبر - اللانبر أو النبر الأدنى وعلامته ˚والنبر وعلامته . ولكن كلمة متعددة المقاطع مثل hospitable /مضياف/ سواء نطقت باللهجة الانكليزية الشمالية أو الجنوبية تحملنا على القول ان ثمة حاجة لثلاث درجات من النّبر في الأقل . ففي النطق الجنوبي تؤشر الكلمة هكذا ,«hóspi̊tàblĕ» ويكون المقطع الأخير أشدّ من سابقه قليلاً . والواقع أن المحدثين من علماء الصوت اللغوي من جماعة «تريگر - سمث» لا يجدون ثلاث درجات من فروق النّبر في الكلمة الانكليزية أو العبارة بل أربع درجات . ومما يذكّر بهذه القاعدة التسمية الأميركية التي تقابل (عامل المصعد) وهي elevator-operator التي يمكن تقطيعها هكذا : élĕvâtŏr-opĕrâtŏr . وإذا شئنا وضع أرقام بدل الرموز على الجزء الصوتي من المقطع ، كانت الأرقام من ١ - ٤ تشير الى تصاعد النّبر هكذا : 4 1 2 1 3 1 2 1
elevator-operator.

Shall Í compáre thee: to a súmmer's dáy?
Thou art móre lóvely: and móre témperate.

تشير فاصلة النقطتين هنا الى معنى طبيعي والى وقفة نَفَس في البيت ، وتدعى أحياناً (الفصلة) . وإذا اتخذنا تحليل النَّبر من أجل المعنى بهذا الشكل غدا البيتان من شعر شكسبير أشبه بالشعر الانكليزي القديم أو شعر القرون الوسطى الذي يعتمد على تواتر الحروف الأولى من الكلمة ويتكون البيت فيه من نصفين ، في كل نصف مقطعان من نبر معنى قوي ، مع وقفة شديدة في الوسط ، ويرتبط النصفان بتواتر الحروف الأولى :

In a sómer séason: whanne sóft was the súnne . . .

في فصل الصيف : عندما كانت الشمس ضعيفة(٩)

يكون هذا الربط بتواتر الحروف ضرورياً لتمييز بيت التواتر في الشعر الانكلو سكسوني والشعر القروسطي ، حيث تشبه أنماط النَّبر فيه تماماً ما يوجد في النثر ، لولا هذا التمييز والتحديد . يكون إيقاع النَّبر الصرف أقرب إلى طبيعة اللغة الانكليزية من إيقاع النَّبر ـ المقطع ، ففي أي إلقاء جيد من شعر شكسبير مثلاً ، نادراً ما نسمع في وضوح أكثر من أربع نبرات معنى في بيت ذي خمس نبرات :

I come to búry Cáesar nót to práise him.

جئت لأدفن قيصر لا لأمدحه .

لكن اجتماع نمط نبر الجملة الطبيعي مع النمط المفروض من نبر الوزن يتيح لنا تماوجات في الصوت والمعنى

والوقع والشعور أكثر رهافة مما يستطيع أن يبلغه بسهولة وزن النبر الصِّرف وحده .

لقد رأينا عند محاولة التحليل الوزني لما يعرفه الجميع على أنه بيت من الشعر الانگليزي كيف أننا نضطر أن نتناول بالتناوب حساب المقطع الصرف ، ونظام وحدات موسيقية تجريدياً يقحم على حساب المقاطع دون أن ينبع منه ، وظاهرة النَّبر في الكلمات والعبارات الانگليزية (بما في ذلك عدد درجات النَّبر في المحكيَّة الانگليزية) ، والنمط الأوسع في نبر المعنى أو نبر الجملة. ويبدو أن جميع هذه المقترَبات تعطينا دلالات ، وتكون ذات فائدة في كيفية تحليل هذين البيتين من شعر شكسپير ولكن ليس من بين هذه المقترَبات جميعاً ما يفي بالغرض وحده . لذلك نعود في النهاية الى الأسلوب التقليدي في التقطيع حسب التفعيلات الآيامبية .

والتفعيلة الآيامبية وحدة وزن ذات مقطعين ، أولهما أخف نبراً من الثاني . ولكن لأن في الانگليزية أربع درجات من النَّبر ، يمكن تماماً للمقطع الأول من تفعيلة آيامبية ، ترد في أي موضع عدا الأول من مقاطع بيت خماسي الوزن ، أن يكون أقوى من المقطع الأخير في التفعيلة التي تسبقه . ومن شأن نمط التوقع الذي يقيمه النمط الآيامبي أن يجعل من الممكن كذلك (من بين تشكيلات النَّبر الأربع) ورود تفعيلة أو اثنتين من ضعيف النَّبر الأول مثل Dark dark /مظلم مظلم/ أو اثنين من ضعيف النَّبر

بدي الوضوح مثل it is . من ناحية الوزن ، ومن ناحية نبر الجملة كذلك ، يستجلب المقطعُ الثاني الوقعَ والبروز والنّبر الوزني الصرف .

لننظر الى رباعية شكسپير ونحللها الى أبيات ذات تفعيلات خمس مع علامات درجات النّبر الأربع ، نستعمل الرموز أولاً ثم الأرقام ، وكذلك نقطتي الفصل ، لنشير الى وقفة لنَفَس أو وقفة المعنى في البيت :

Shàll Ĭ/ cŏmpáre/ thĕe: tô/ å súm/mĕr's dáy?

Thòu árt/mòre lóve/lŷ: ànd/ mòre témp/ ĕrâte.

Roùgh wĭnds/ dŏ sháke/: thĕ dár/lĭng búds/ ŏf Máy

Ånd súm/mĕr's leáse/: hâth áll/ tôo shórt/ å dáte.

3 4 1 4 1 2 1 4 1 4

Shall I/compare/ thee: to/ a sum/mer's day?

3 4 3 4 1 2 3 4 2

Thou art/more love/ly: and/ more temp/ĕrate.

3 4 1 4 1 4 1 4 1 4

Rough winds/ do shake/: the dar/ling buds/ of May

1 4 1 4 2 4 '2 4 1 4

And sum/mer's lease/ : hath all/too short/a date.

هل أُشبهِّكِ بيوم صيف ؟

أنتِ اكثر حلاوة واكثر اعتدالا .

عتيٌّ الرياح يَخضّ عزيز البراعم في أيّار

ومُقام الصيف أجلُه جد قصير .

ويجب الا يغيب عن البال أن قارىء الشعر الحسّاس قد

٥

اللاّمعقــول

تأليف

آرنولد پ. هنچلـف

THE ABSURD

by Arnold P. Hinchliffe

(بيريك) أو(سپوندي) - - . في رباعية شكسپير المذكورة يمكن لفظ 'Shāll Ī' باطالة الكلمتين ، وكذلك الامر مع Thoŭ ārt . أما : 'thĕe tŏ, 'Rough winds' وهي تفعيلة صعبة على تقطيع التشديد ، فيمكن احتسابها من وزن (بيريك) كمّي . ويكون اعتراض جماعة (تريگر - سمث) على وجود وزن (بيريك) او (سپوندي) بشكل دقيق في اللغة الانگليزية أن النمط الآيامبي من ناحية التشديد يضم مقطعاً واحداً (في التفعيلة الآيامبية أو التروكية) يحمل في الاقل نبراً اكبر بقليل من الآخر ، أو إذا تحتم وجود مقطعين متجاورين يحملان نبراً متساوياً تماماً وجب أن يكون بينهما وقفة نَفَس ضئيلة . ومع ذلك ، يسعنا أن نحاول تقطيع رباعية شكسپير كمياً ونلاحظ أين يلتقي الكمي وأين يتعارض مع تقطيع المقطع - النّبر :

Shāll Ī/ cŏmpāre/ thĕe tŏ/ ă sūm/mĕr's dāy?
Thōu ārt/ mōre lŏve/lў ānd/ mōre tēmp/ ĕrăte.
Rōugh wīnds/ dŏ shāke/ thĕ dārl/ĭng būds/ ŏf Māy
Ănd sūm/mĕr's lēāse/ hăth āll/ tōo shōrt/ ă dāte.

إن عدم تأكدنا ، في نظام النّبر - المقطع ، من احتساب Shall I, Rough Winds, Thou art, تفعيلات (آيامبية) أو (تروكية) قد يفسّر بأن هذه التفعيلات يمكن أن تقرأ على أنها من وزن (سپوندي) من دون إخلال بالمعنى . إن حقيقة كون المقطعين الاخيرين من temperate من وزن (سپوندي) كمّاً يبيّن

لماذا يعدّ القارىء الجيّد كلمتي temperate و date قافية كاملة للنظر وحسب ، فهو في الواقع ينطق : témpèrȋt في حين نطق الكلمة témpèráte لكي تغدو قافية كاملة مسألة مستحيلة جمالياً .

من المستطاع تحليل أي بيت من الشعر الانكليزي كميّاً ، بحيث تكون عناصر تقابُل النّبر وتقابُل الاسراع - الابطاء (وهي من عناصر التشديد والكم) ملذّة للسمع سواء حيث تلاقت ام لا . ثمة بيت شهير من شعر (ملتن) في قصيدة ليسيداس كان التقطيع فيه موضع جدل طويل :

Weep no/ more, woe/ ful Shep/ herds weep/ no more

فاذا احتسبنا المقطع الاول(تروكي)وهو طبيعي ومشروع ، غدا التقطيع :

Wéep nô/ môre, wóe/ fûl Shép/ hêrds wéep/ nộ móre.

كفى بكاء ، يا رعاةً حزانى ، كفى بكاء

وحسب نظام (تريگر - سمث) يكون التقطيع هكذا :

Wéep nò/ mòre, wóe/ fûl Shép/ hêrds wéep/ nò móre.

لكن التقطيع الآيامبي المعتاد يكون ألذ وقعا على السمع ، لا سيما أنه لا يكرر بشكل آلي وقع(كفى بكاء)

Weȅp nó/ môre, wóe/ fŭl Shép/hĕrds, wéep/ nŏ móre.

أو ، حسب تقطيع(تريگر ـ سمث) يكون لدينا :

Weèp nó/ mòre, wóe/fŭl Shép/ hêrds, wéep/ nò móre.

وأحسب أن تقطيع البيت كميّاً يفيدنا في ادراك موسيقى هذا الشعر ويفيدنا كذلك في اختيار واحد من تقطيعات النّبر ـ المقطع :

Wēēp nō/ mōre, wōe/ fŭl Shēp/ hĕrds, wēēp/ nō mōre.

تساعد أوزان(سپوندي) الكميّة الثلاثة في إبطاء حركة البيت وفي إضفاء جمال وقور عليه .

بعد هذه المعالجة الطويلة لأربعة أبيات جميلة من شعر شكسپير نجد من الممكن تقطيعها بشكل آلي معتاد ، تاركين نظام(تريگر ـ سمث) مستعملين نظام اللانبر ـ النّبر الثنائي البسيط الذي ألِفناه :

Shăll Í/ cômpáre/ thȇe tó/ ă súm/mĕr's dáy?
Thoŭ árt/ mŏre lóve/lỹ ánd/ mŏre témp/ĕráte.
Roŭgh wínds/ dŏ sháke/ thĕ dárl/iñg búds/ ŏf Máy
Ănd súm/mĕr's léase/ hăth áll/ toŏ shórt/ ă dáte.

لكن هذه المعالجة التي تتناول درجات النّبر في الكلمات والعبارت ، ونظام نبر الجملة أو نبر المعنى ، والتفعيلات الكميّة إذ تلتقي أو لا تلتقي مع تفعيلات النبر ـ المقطع ، يجب أن تظهر

لنا أن هذه الامكانية فيما يبدو تقطيعاً آلياً يجب الا تعني أن ثمة شيئاً آلياً في إيقاع القصيدة . وعندما يكون في بيت من الشعر أثر عاطفي بارز ، يغلب أن ينشأ خطر في احتساب أن ذلك مردّه الى وجود شذوذ بارز في الوزن . لقد كان الشاعر(جون دن) موضع لوم من معاصره (بن جونسن) لكونه «لا يراعي التشديد» وقد أدى ذلك الى الظن بأن ليس من نظام وزن مضبوط يُطلب في شعره . والواقع أن أوزانه آيامبية في الاساس ، وأن« ليَّ الشدَّة» يأتي عادة من نبرات معنى غير عادية ، لا من أي إهمال في مسألة الوزن . ففي قصيدته الرائعة وداع :عن البكاء عرفت نقّاداً بارعين يقطّعون هذه القصيدة الآيامبية فجأة على أنها من وزن(داكتيل) :

Wéep mě nŏt/ déad ĭn thĭne/ árms bŭt fŏr/beár (° °)
Tŏ teách/ thĕ séa/ whăt ít/ măy dó/ toŏ sóon . . .

لا تبكيني ميتاً ، بين ذراعيكِ ، بل انتظري
كي تعلّمي البحر ما قد يفعل عما قريب . .

والتقطيع الصحيح هو بالطبع :

Weĕp *mé*/ nŏt déad/ iň *thíne*/arms, bút/ fŏrbéar . . .

تدور القصيدة جميعا حول me, theeأنا ، انتِ/ ويكون التوكيد الوزني على الكلمتين /ومشتقاتهما/ هنا متفقاً مع التوكيد البلاغي الصحيح . وقد يلاحظ في البيت الثاني أعلاه أن toŏ

soon وهي تفعيلة آيامبية صحيحة في نظام النّبر ـ المقطع تغدو(سپوندي) رتيباً جداًtōō sōōn في النظام الكمّي : وقد يستطيع القارىء الجيد أن يسمعنا أنين الريح .

إن التفريق بين التوكيد البلاغي والتوكيد الوزني ، شريطة الا نلقي بأحدهما من النافذة على حساب الآخر ، قد يكون من أهم الاسس في تقدير الشعر الانگليزي حق قدره . اتد كان غرضي في هذا الفصل الاول أن أذكّر القارىء بشيء لا يجهله ، وأن أجعله يدرك بأن مضامين ما يعلمه اكثر تعقيداً مما يظن . إن تقطيع النبّر ـ المقطع الثنائي البسيط يحول دون تلاوة بيت من الشعر او التفكير به في شكل مغلوط : لكنه لا يعين في تلاوته او التفكير به بشكل مؤثر صحيح . ولكن عندما نضيف الى ذلك تحليل نبر المعنى وتقطيع التفعيلة بضروب النّبر الاربعة والتقطيع الكمّي ، يكون تحليلنا ، رغم الجهد والتردّد الغالب ، مما يقربنا كثيراً من أداء الشعر داخلياً وخارجياً بشكل صحيح . مثلما كنت أحيد عن التقطيع الموسيقي في الشعر ، كذلك لم أقدّم شيئاً في هذا الفصل عن طبقات النغم ، اي ارتفاع نغمات السؤال وانخفاضها ، ولا عن الشك او الاقحام الذي يصيب العروض في اللغة الانگليزية ، فالرمز لهذه الاشياء بالغ التعقيد في كتاب أولي من هذا النوع ، ورغم أنها تتعلق كثيراً بأداء الشعر بصورة مؤثرة ، نجدها لا تتصل بالتقطيع الا قليلا . ورغم ان الضرورة قد جعلت التعريفات والتفريقات في هذا الفصل الاول

مختصرة ، أحسب ان القارىء الذي استوعب ما سبق سوف يجد سائر الكتاب أسهل منالا . وإنني من الآن فصاعداً سوف أطبق المبادىء التي عرضتها على أمثلة دون أن أقدم مبادىء جديدة .

٢

أوزان النّبر الصِّرف

إن أول الأوزان في الانگليزية وأقربها الى طبيعة اللغة هو وزن النّبر الصرف . تضم الأبيات من وزن النّبر الصرف عدداً متساوياً من النبرات ، من نوع نبر المعنى والدرجة الأولى ، ولكنها لا تضم بالضرورة عدداً متساوياً من المقاطع ، كما أنها لا تنقسم الى تفعيلات . وليس من قواعد ثابتة تحدد مكان المقاطع ذات النّبر الرئيس في قربها أو بعدها عن بعضها . إن نمط النّبر في شعر النّبر الصرف هو في الواقع نمط النّبر نفسه في الكلام الطبيعي أو النثر غير المتكلّف ، كما نجد في الشعر الأنگلو سكسوني أو شعر تواتر الحروف الأولى في الانگليزية الوسطى[1] (ينظر الفصل السابق) . ان الوقفة المحتملة ، التي تدعى أحياناً (الفصلة) في أبيات من وزن النّبر ـ المقطع لا تشكل جزءاً أساسياً في وزن النّبر ـ المقطع بالطريقة نفسها ، وليس ما يدعو الى تأشيرها في التقطيع ؛ كما ليس ما يدعو الى ورودها في أي موضع محدّد في بيت من الوزن الخماسي الآيامبي ، فهي قد ترد في أكثر من موضع ، كما أنها قد لا ترد على الاطلاق . في

هذين البيتين في آخر قصيدة (فيليب لاركن)[٢] الجميلة من الوزن الخماسي الآيامبي (غشيان الكنائس) نجد في البيت الأول وقفتَى نَفَس أو فصلتين ، ولكن البيت الثاني يخلو منهما .

Which,/ wě oňce heárd/wås próp/ěr tó/grŏw wíse (in),
Ĭf ón/ lў thát/ sŏ mán/ ў deád/ liě róund.

التي ، سمعنا مرة أنها مكان يلائم نضوج الحكمة ،
إن لم يكن لشيء فلأن الكثير من الموتى ينتشرون حولها .

تشير الفارزتان في البيت الأول الى وقفتَي نَفَس ، ففي بيت النّبر ـ المقطع تكون وقفة النَفَس ، شأن علامات التنقيط عادة ، أداة جوهرية في البلاغة لا في العروض . يكون للبيت الأول هنا علاقة بملاحظاتنا في الفصل السابق حول امكانية أو استحالة تفعيلة (پيريك) وتفعيلة (سپوندي) ـ ـ في وزن النّبر ـ المقطع . فإذا جئنا الى شاعر مجيد ومنظّر عروضي مرهف مثل (جون كرو رانسم) وجدناه يقطّع هذا البيت كالآتي :

Whičh, wé/onče héard/ wås próp/ěr tŏ/grów wise (in)

لكن الواقع أننا لو أصغينا بامعان لوجدنا to أقوى بقليل من er - وأن Wise بسبب المعنى والوزن كذلك تكون بالتأكيد أقوى من grow . ولو أردنا من ناحية أخرى ، تقطيع هذا البيت كميّاً لوجدنا آخر تفعيلتين حتماً من وزن (پيريك) يتبعها (سپوندي) :

. . ./ěr tŏ/grōw wīse (in)

وقبل الانتهاء من هذا المثال من (لاركن) أضيف أن القوسين حول الكلمة الأخيرة يشيران أن نهاية البيت ضعيفة أو (مؤنثة) وهي لا تدخل في حساب تقطيع التفعيلة .

إن هذا المثال المعقّد من تقطيع النّبر ـ المقطع ، وما يسنده من اهتمام بالكمية ، يجب أن يجعل تقطيع النّبر الصرف ، الذي سنتناوله الآن ، موضوعاً بهيجاً سهلاً عند المقارنة . يثير تقطيع النّبر المقطع مشاكل شتى لابناء اللغة الانكليزية أنفسهم ، ولكن في تقطيع النّبر الصّرف لا يمكن للناطق بهذه اللغة أن يخطىء : فالمقاطع التي تأخذ النّبر من أجل المعنى هي المقاطع المهمة من ناحية الوزن . يسعنا على الفور تقطيع هذا الجزء المثير من قصيدة (لانگلاند)[٣] پيرس پلاومن إذا تذكّرنا أن حرف K في كلمة مثل Knee كانت تلفظ مستقلة في لغة القرن الرابع عشر في انگلترا :

Yet I *c*úrbed on my *k*nées: and *c*ried her of gráce,
And said, '*m*ércy, *M*ádam': for *M*áry, love of Héavẹn,
That *b*òre that *b*líssful *b*áirn: that *b*oúght us on the Róod,
***K*én me by some *c*ráft: to *k*nów the fálse.**

لكنّي ركعت على ركبتي : وتضرعت اليها مسترحماً ،
وقلت «الرحمة ، الرحمة» : من أجل مريم حبيبة السماء ،
التي حملت ذلك المولود المبارك : الذي افتدانا على الصليب .
علمني بوسيلة : أن أعلَمَ الزيف .

البيت الثالث وحده يبعث شيئاً من الحيرة ، حيث لنا أن نختار في وضع نبرات المعنى الرئيس وهي لذلك نبرات الوزن ، أما على bairn, bore / حملت ، مولود / أو على bairn, blissful, bore / حملت مبارك / أو كما فعلت أنا على blissful / مولود ، مبارك / . ولا يمكن أن يكون أحد هذه الاحتمالات خطأ : وأنا أقيم اختياري على فكرة بركة المولود وحقيقة كون المولود هو مركز اهتمامنا ، بينما تكون حقيقة أن مريم هي التي ولدته مسألة مفروغاً منها . وثمة احتمالان آخران في القراءة لكنهما لا يشبهان الكلام الطبيعي . الاحتمال الأول لا يشبه الكلام الطبيعي وهو غير ممكن من ناحية الوزن :

That *bó*re that *blí*ssful *bá*irn . . .

لا يمكن لنصف البيت أن يحوي أكثر من نبرتين . لكن النظم بوزن النّبر الصرف ، كما فعل (لا نگلاند) ، وكما فعل (ت . س . اليوت) في مسرحياته الشعرية ، يختلف عن النظم بالنّبر - المقطع في كونه ، رغم انعدام امكانية الشك حول عدد النّبرات الرئيسة في نصف البيت ، يمكن أن يُظهر أحياناً مرونة حول تلك النبرات الرئيسة نفسها ، كان بوسع (لانگلاند) أن يكتب مثلاً :

And bóre that heavenly báirn . . .

or

That bóre that blíssful child . . .

or

That sucked that blíssful báirn . . .

ويكون بذلك قد أعطانا نصف بيت أفضل في ناحية الوزن في كل من هذه الحالات الثلاث . ولكن في كل واحدة من هذه الحالات ، كما في حالة نصف البيت الذي نظم فعلاً ، يكون إيقاع المعنى ـ النّبر في البيت هو إيقاع الكلام الطبيعي أو النثر غير المتكلّف . يصبح نصف البيت شعراً بفعل رابط التواتر مع المقطع الأول المنبور في نصف البيت الثاني . ينقسم كل بيت الى نصفين متساويين ، مع وقفة حادة مباغتة ضرورية للوزن تقع بينهما : وفي كل نصف بيت نبرتان على كلمتين (أو على المقطع ذي النّبر الأول في كلمة قوامها أكثر من مقطع واحد) تحملان معنى أكثر من غيرهما في السياق .

بما أن نبر الكلام ونبر المنظوم يلتقيان تماماً في النظم بالنّبر الصرف ، تنشأ حاجة الى طرائق بعينها ، كالقطع الحاد في البيت وكرابط التواتر (رغم أننا سنرى امكانية طرائق أخرى) وذلك من أجل الاطمئنان أننا لا نقرأ نثراً . ويجب أن نلاحظ كذلك أن نظام الكلمات في المقتطف من (لانگلاند) هو نظام الكلام الطبيعي تماماً .

يأتي وزن النّبر الصرف طبيعياً في اللغة الانگليزية . فصغار الأطفال الذين ينظمون الشعر ، ما لم يُشجَّعوا على محاكاة المقاطع المقفّاة ذات النّبر ـ المقطع ، يميلون الى كتابة أبيات قصيرة ذات نبرتين من شعر النّبر الصرف ، يعادل كل بيت تركيباً نحوياً أو جملة قصيرة ، أو بعبارة أخرى ، وحدة من المعنى . وما كان للشعراء الانگليز أن يتعلموا النظم بالنّبر ـ

المقطع ، أو بوزن التفعيلة المشددة لولا أن شعراء من أمثال (چوسر) قد استعاروا أوزان حساب المقطع مع قافية ، تقع على ثمانية مقاطع أو عشرة ، من اللغة الفرنسية[٤] ، فوجدوا نظام التفعيلة يفرض نفسه بسبب أهمية تنويع النَّبر في اللغة الانگليزية . ثم إن ايقاع النَّبر لم يمت قط . فهو لا يقتصر على وزن الشعر الانگليزي القديم وشعر التواتر القروسطي ، بل إنه وزن الكثير من أغنيات الأطفال ورقصات الملاعب : وهو الوزن الذي يعتمده (سكيلتن)[٥] وبخاصة في نظم أشعاره المميزة : وهو كذلك الوزن الذي يعتمده (هوپكنز)[٦] في أشعاره ذات (الايقاع النابض) : وهو الوزن الذي نجده في الكثير من شعر اليوت من أربعاء الرماد فصاعداً ، وفي مسرحياته الشعرية ذات الأجواء المعاصرة ، كما أنه الوزن الذي يعتمده (أودن)[٧] في قصيدة طويلة طموح هي عصر القلق .

ومع ذلك ، نجد أفضل الشعر الانگليزي منذ بواكير عصر الانبعاث ، بل منذ عهد (چوسر) ، كان ينظم بالنَّبر ـ المقطع لا بالنَّبر الصرف . من الممكن القول إن النظم بالنَّبر الصّرف يوحي بسهولة كتابته : فسخرية (روبرت فروست)[٨] حول كتابة الشعر الحر وكونه يشبه لعبة التنس من دون شبكة يمكن أن توجّه بشكل أكثر ملاءمة نحو النظم بالنّبر الصرف (ويمكن النظر الى الكثير من الشعر الحر ، كما سنرى ، على أنه نوع من النظم بالنّبر الصرف) . من الممكن مثلاً تفريق أي مقطع من النثر الانگليزي الى وحدات نبر بشكل يكاد يكون آليّاً ، والى أبيات ذات نبرات

أربع . هذا مقطع لطيف من (كريستوفر إيشروود)(٩) حول عودة لزيارة انكلترا بعد الحرب العالمية الثانية :

ها هي ذي مشاهد الحرب ـ لكنها كانت قد سقطت في حدود الاهمال . كانت الادغال تنمو من شقوق مدارج السمنت : كانت أعمدة إشارات الجيش وعلامات التمويه فوق مكامن الطائرات قد حال لونها وتعاورتها الرياح . ثمة بعض الألمان يتجولون هنا وهناك والمجاريف على أكتافهم ـ ولم يبق ما يشير الى كونهم من الأسرى بل من المقيمين المقبولين .

في وسعنا أن نضع ذلك بأسلوب (لانگلاند) محدث في غاية السهولة :

Hére wás,
The scénery of wár: – but alréady it was fálling
Into disúse. Weéds were: grówing from the crácks
In the cóncrete rúnways: the Ármy sígnposts
And the cámoufláge on the hángars: were wéather-beaten and fáded.
Sóme Gérmans: were strólling aróund
With spádes on their shóulders: no lónger with the aír
Of prísoners but óf: accépted inhábitants.

ها هي ذي
مشاهد الحرب : ـ لكنها كانت قد سقطت
في حدود الاهمال : كانت الأدغال تنمو : من شقوق
مدارج السمنت : كانت أعمدة إشارات الجيش

وعلامات التمويه فوق مكامن الطائرات : قد حال لونها
وتعاورتها الرياح
ثمة بعض الألمان : يتجولون هنا وهناك
والمجاريف على أكتافهم : ولم يبق ما يشير الى كونهم
من الأسرى بل من : المقيمين المقبولين .

في البيت الأخير كان بوسعي التقطيع بتشديد كلمة (بل) أو التوقف بعدها مع التشديد بدل تشديد كلمة (من) .

نثر (إيشروود) هنا ملموس شاعري جداً . لكنه ليس مما يجدي ، مثلاً ، أن نعيد ترتيب جمل هذا الكتاب ذات الصفة التفسيرية المجردة على شكل النظم بالنّبر . والذي أريد قوله إنه حتى في غياب رابط التواتر تكون الأبيات التي اقتطعتها من (إيشروود) موزونة بشكل لا يقل وضوحاً عما نجده ، مثلاً ، في أبيات من مسرحيات (اليوت) الشعرية .

إن اقتراب إيقاع النّبر الصرف من النثر قد يدفع بالشعراء الى العزوف عن ذلك الايقاع . لكن الشاعر قد يرغب أحياناً أن يكون في شعره تأثير نثري أو ما يشبه النثر . في مسرحيات اجتماع شمل الأسرة ، حفلة الكوكتيل ، الموظف المؤتمن ، السياسي المحنّك أراد اليوت أن يصرف نظر قرّائه ومشاهدي مسرحياته بشكل أكبر عن إدراكٍ بالغ الحساسية بكون هذه المسرحيات قد كتبت شعراً . إن الشعر ، حتى شعر شكسبير ، يؤثر في الجمهور المعاصر بشكل يجعل الفعل الذي يجري

على المسرح يبدو بعيداً ومتكلفاً . وفي الوقت نفسه أراد (اليوت) أن يبطىء في أداء الكلام وأن يجعل جمهوره أكثر وعياً بالمضامين العاطفية في أنماط الكلام أكثر مما يستطيع فعله في العادة كاتب مسرحية النثر . لقد ابتكر (اليوت) ما دعاه بالبيت ذي النبرات الثلاث ، اثنتان منها على جانب من وقفة في الوسط ، ونبرة واحدة على جانب آخر (ولم يكن اليوت يهتم أين تقع النبرتان وأين تقع النبرة الواحدة من طرفي الوقفة) . وتكون النبرات من نوع نبرات المعنى مما نجده في بيت من شعر (لانگلاند) . وإني لأحسب أن الذي كان يستعمله (اليوت) هو البيت الشعري عند (لانگلاند) نفسه ، وأن ثمة أربعاً من نبرات المعنى وليس ثلاث نبرات . ولكن من بين أربع نبرات معنى من هذا النوع ، غالباً ما تكون واحدة من هذه النبرات (وهو ما نجده في شعر لانكلاند كذلك) أخف بقليل من الثلاث الأخريات . وسوف أشير في المقطع الآتي الى نبرة المعنى الأخف بإشارة نبر مقلوبة (٠) ليرى القارىء كيف أن (اليوت) يجد ثلاث نبرات رئيسة وكيف أني أجد أربع نبرات في البيت الشعري الدرامي لديه .

It's Jóhn has had the áccident,: Làdy Monchénsey,
And Wínchell téllls me: Dr Ówen has sèen him
And sáys it's nóthing: but a slìght concússion
But he mustn't be móved toníght.: I'd trúst Òwen
On a mátter like thís. You can trùst Ówen . . .

إنه (جون) الذي وقع له الحادث يا (ليدي مونشنزي)

ويخبرني (وينچل) ان الدكتور (أوين) قد فحصه
ويقول إن المسألة ليست سوى رضّ بسيط
لكنه يجب ألا يتحرك الليلة . أنا أثق (بأوين)
في مسألة كهذه . بوسعنا أن نثق (بأوين) . . .

إن التركيز الشديد من الشاعر على ثلاث نبرات فقط ، ومعالجته النبرة الرابعة على أنها من الدرجة الثانية ، يتيح للممثلين إبراز التغيّرات بشكل مؤثر في : «trúst Òwen» and «trùst Owen» : ولكنّي أقول بأن النّبرة الرابعة المقلوبة تشكل جزءاً متمماً للوزن وقد يكون من المساعد في هذا النوع من الشعر الدرامي أن نؤشر النّبرة الرابعة على أنها مقلوبة .

وليس من الضروري أن يكون شعر النّبر الصرف شبيهاً بالنثر . ففي ابتهال (اليوت) الى السيدة العذراء في أربعاء الرماد في أبيات قصيرة ذات نبرتين ، نجد مجالاً في التعبير مختلفاً جداً :

Lády of sílences
Cálm and distréssed
Tórn and most whóle
Róse of mémory
Róse of forgétfulness
Exháusted and lífe-giving
Wórried repóseful
The síngle Róse
Is nów the Gárden
Where áll loves énd . . .

سيدة الصمت
هادئة ومحزونة
ممزّقة ومكتملة
وردة الذكرى
وردة النسيان
مُنْهَكَةٌ مانحةُ الحياة
مُقْلَقَةٌ مرتاحة
الوردة الوحيدة
هي الآن الحديقة
حيث تنتهي جميع الصَّبَوات . . .

إذا كانت مفردات (لانگلاند) ، كمفردات (اليوت) في مسرحياته الشعرية المتأخرة ، تتميز بالبساطة المفرطة والسير بمحاذاة النثرية ، فإن الشعر الأنگلوـ سكسوني لم يكن يتميّز بمجموعة من قواعد تشكيلات النَّبر أقسى مما نجده عند (لانگلاند) وحسب ، بل إننا نجد مفردات في غاية التكلّف مليئة بالاطنابات المحيّرة والكنايات[١٠] التي تؤدي الأشياء اليومية المألوفة ، التي ربما كانت لها وظيفة توكيد التفريق بين الشعر والنثر ، بسبب كون الايقاعات الأساس متشابهة . نجد (و . هـ . أودن) في عصر القلق ، وهي حكاية رمزية أخلاقية طويلة أو خرافة منظومة بالنَّبر الصَّرف ، على النقيض الآخر من (اليوت) في مسرحياته الشعرية ، يرغب في لفت الأنظار الى

كونه يكتب شعراً ، والى أن مفرداته بناء على ذلك تكون مزوّقة عن عمد ، بعيدة المنال ، ملأى بالكنايات . لكننا يجب أن نلاحظ (الى جانب تقديم المفعول على الفاعل في البيت الأول) أن نظام المفردات ما يزال أشبه بما هو عليه في الكلام المعتاد . فإذا كنا في شك من المعنى ، كما سبق أن أوضحت ، لم نستطع وضع النبرات في مواضعها الصحيحة في شعر النّبر الصّرف :

All *w*ár's *w*óes: I can *w*éll imágine.
*G*ún-barrels *g*línt,: *g*áthered in ámbush,
*M*áyhem among *m*óuntains; : *m*ínerals bréak
*Í*n by *ó*rder : on *í*ntimate gróups of
*T*énder *t*íssues; : at their toúgh visit
*Fl*ésh *fl*ústers that was : so *fl*úent till nów,
*St*ámmers some nónsense, : *st*óps and *s*íts down,
Apa*th*étic to all *th*ís. : *Th*óusands líe in . . .

الحرب كلّها ويلات : أستطيع أن أتخيّل جيداً .
فوهات بنادق تلتمع : مجمّعة في كمين ،
مشوّهون بين الجبال : معادن تتدفق
في نظام : على مجامع حميمة من
طريّ الأنسجة : لدى زيارتها الفظّة
يرتبك الجسد الذي كان : حتى الآن طليقاً ،
يتمتم بعض هراء : يتوقف ثم يجلس ،
غير عابىء بكل هذا : ألوف منطرحون . . .

لست واثقاً من تقطيع البيت قبل الأخير ، الذي يقلب

النمط المعتاد من وحدتّي تواتر في النصف الأول مع واحدة في النصف الثاني . ويمكن تقديم تقطيع بديل كالآتي :

Stámmers sóme nonsense, : stóps and sits dówn,

لكن ذلك يجعلنا نتساءل عن تسويغ المعنى في نبرة some ثم نحار في أمر تشكيلة s, t في النصف الثاني من البيت . ومن ناحية أخرى ، إذا كان يراد لكلمة sits أن تتواتر بشذوذ طفيف مع حرف التاء في موضع نطق متقدم لا في موضع أولي ، يكون النّبر «síts dòwn» غير طبيعي قليلاً بالقياس الى «sìts dówn» الطبيعية . وربما كان الجواب هنا لا يزيد على القول إن البيت غير جيد جداً .

لننظر الآن ما يحدث عند اجتماع وزن النّبر الصرف مع الايقاع . لقد حدث هذا أولاً بشكل له مغزاه في شعر (سكيلتن) الذي ازدهر في أوائل حكم هنري الثامن . ففي خلال القرن الخامس عشر كان وزن النّبر ـ المقطع الموروث عن (چوسر) قد دبّ فيه الوهن في انگلترا . وثمة تفسيرات شتى لهذه الحقيقة . فالشعراء الذين ساروا على خطى (چوسر) كانوا ينظمون بوزن النّبر ـ المقطع بالرغم من أنهم لم يكونوا يعلمون أنهم يفعلون ذلك ـ لأن نظرية الوزن تسير بخطى وئيدة في إثر التطبيق الوزني في الواقع ـ وعندما كانوا يدققون في أشعارهم لتتبّع القاعدة ، كانوا يفعلون ذلك أساساً بحساب المقاطع . ولكن ما الذي كان

يعنيه المقطع ؟ إن حرف e في آخر الكلمة كان يظهر في النطق كما نجد عند (چوسر) :

Whán thát/Ápríl/lê wíth/ hís shóur/ês sót (ê)

عندما نيسان بزخّاته العذبة . . .

وكان الحرف ما يزال يحسب في التقطيع ، لكنه لم يعد ينطق في الكلام السائر . ففي كلمات ذات أصل فرنسي مثل «géntılésse»/لُطف ، طِيْب/و «cóurtêsỳe»/مجاملة ، رقّة/ كانت الشدّة الفرنسية تتقهقر في الكلمة التي كانت تتخذ قالباً انگليزياً «géntlênèss», «cóurtêsŷ». لكن الكثير من الأشعار المتوارثة كانت تنطوي على لفظ قديم . إن الشاعر الذي يقع في شك حول نبرات الكثير من المفردات الرئيسة التي يستعملها يكون في حال لا يحسد عليه . ومهما يكن السبب ، كان يبدو على كثير من الشعراء الانگليز في القرن الخامس عشر ، مثل (ستيفن هوز) ، أنهم ينظمون الشعر المقطعي على أساس احتساب عشرة مقاطع ، ولكنهم لم يكونوا واثقين من مواضع النبرات . (في (سكتلند) لم تكن اللغة في تغيّر سريع ؛ وكانت أواخر القرن الخامس عشر وبدايات القرن السادس عشر تشكل واحدة من أضعف الفترات وأكثرها كآبة في تاريخ الشعر الانگليزي ، وتشهد ازدهاراً في تراث الشعر السكتلندي القروسطي ، كما نلمس في شعر (هنريسن) و (دنبار) و (گاوين

دگلاس) . كان هؤلاء السكتلنديون شعراء كباراً لأنهم ، جزئياً أو كلياً ، كانوا يختلفون عن معاصريهم الانگليز بامتلاكهم إحساساً قوياً في توجيه حركة أشعارهم) .

يأتي (سكيلتن) في نهاية هذه الفترة الكئيبة ، وكان رد فعله تجاهها في أفضل ما كتب من شعر يمثل شخصيته هو أنه تخلّى عن النظم بالنّبر ـ المقطع . لقد أعاد قوة خشنة الى الشعر الانگليزي الذي أصابه الوهن في القرن الخامس عشر ، فصار يحسب نبرات المعنى لديه ، غير عابىء بعدد مقاطع النبر الخفيف ، وصار يربط الأبيات القصيرة ذات النبرتين (وهو ما يعادل نصف البيت عند (لانگلاند) بقافية في آخر البيت بدل ربطها بتواتر حرف يقع في أول الكلمة . وربما لم يكن يتعمّد حساب نبراته . وكان شكّه في الذي كان يفعل ، وفي ما إذا كان يكتب شعراً في الأساس ، هو الذي قاده الى ترديد قافية واحدة قدر المستطاع ، لكي يحافظ على الرابط :

But enfórsed am Í
Ópenly to ascrý
And to máke an outcrý
Against ódious Envý,
That évermore will lý
And sáy cursedlý;
With his lédder éy,
And chékes drý;
With viságe wán,
As swárte as tán;
His bónes cráke,
His gúmmes rústy
Are full únlústy . . .

لكنّي مضطر /أن أحذّر علناً/ وأرفع صوتي /ضد الحاسد الكريه/ الذي يتمادى في الكذب /ويتفوّه باللعنة/ عينه رصاص /خده يابس/ وجهه كالح /بلون الدبغة/ عظامه تقرقع /لثتاه صدئتان/ تخلوان من حياة . . . ويجب أن نلاحظ نقطة بعينها ، وهي أن هذه الأبيات يمكن تقطيعها بأبسط شكل سواء لفظنا كلمتي cheeks, gums باللفظ الحديث أو باللفظ القديم الذي يجعل من الكلمة مقطعين . وسواء لفظنا كلمة visage باللفظ الفرنسي الذي يمدّ المقطع الثاني ، كما اقترحتُ في تقطيعي ، أو باللفظ الانگليزي الحديث الذي يضع النبر على المقطع الأول من الكلمة . وتكون النتيجة من نوع الارتجال المضحك الذي يحافظ على الوزن بنوع من الجسارة ، إذ أحسب أن الشاعر يعمد هنا وهناك الى إرباك لفظ الكلمات المألوف ليحافظ على استمرار قوافيه ، كما يفعل في كلمة cursedly إذ يشدد المقطع الأخير عمداً ، بدل الشدّة التي تأتي طبيعية على المقطع الأول .

لم يكن (سكيلتن) رغم شهرته ذا أثر كبير مباشر في شعر عصره وقد تبعه في أواخر عهد الملك هنري الثامن شاعران أكثر رهافةً هما (وايات) و(سَري) رغم أن شعرهما كان يصعب تقطيعه غالباً ، لأنهما لم يكونا يعرفان دائماً ما كانا يفعلان حقاً . لكن (سَري) وهو الأقل إمتاعاً ، أعاد اكتشاف البيت الايامبي القياسي ، كما اكتشف الشعر المرسل كذلك . كانت إعادة

كتشاف البيت الأيامبي القياسي مما أذهل الشعراء في بواكير لعهد الاليزابيثي /النصف الثاني من القرن السادس عشر/ . كان (جورج گاسكوين) قد قضى حياة في غاية الامتاع في طلب الشهرة والثروة ، وكان من أوائل الأدباء الانگليز المحترفين ، وقد كتب بحثاً صغيراً رائداً في العروض ، اكتشف فيه أن البيت الايامبي لم يقتصر على كونه بيتاً من عشرة مقاطع ، بل إنه كان يحوي خمس نبرات قوية متراوحة . من المؤسف أن هذا الشاعر وأغلب معاصريه المباشِرين حسبوا أن النبرات القوية يجب أن تكون قوية جداً ، وأن السبيل الأسلم للمحافظة على تلك النّبرات هو اصطفاء الكلمات ذات المقطع الواحد في الشعر قدر الامكان . وفي أواخر ١٨٥٠ استطاع (سر فيليپ سدني) أن يضفي حياة حقيقية ومرونة على البيت الايامبي المنعش (كما أدخل الوزن التروكي كذلك الى الشعر الغنائي الانگليزي مع الكثير من أنماط المقاطع الجديدة من الايطالية والاسبانية) .

من أجل هذا بقي (سكيلتن) طُرفةً تاريخية بالدرجة الأولى ، لمدة طويلة . لكن واحداً من أفضل الشعراء المعاصرين هو (روبرت گريڤز) كان كثير الاعجاب به ، ويبدو لأول وهلة أنه كان يحاكيه مباشرة في واحدة من أجمل قصائده المبكّرة :

Hé, of his géntlenèss,
Thírsting and húngering,
Wálked in the wílderness;
Sóft words of gráce he spòke
Únto lost désert-fòlk
Thát listened wóndering.
He heárd the bíttern càll
Fróm ruined pálace-wàll,
Ánswered him brótherly;
He héld commúnïon
Wíth the she-pélican
Óf lonely píety . . .

هو الذي من طيبته / رغم العطش والسغب / راح يسير في البراري / يلقي بناعم كلام الرحمة / على مسامع أبناء القفر / الذين كانوا يصغون في عجب . / سمع النداء الكليم / من جدار قصر متهدم / فلبّاه تلبية شقيق ؛ / تقاسم الخبز / مع أوابد الطير / في وحدة التقى . . .

إذا كنا قد فرغنا لتوّنا من قراءة (سكيلتن) فإننا سنقرأ هذا المقطع من (گريفز) بهذه الطريقة ، وكأنها أبيات مقفّاة ذات نبرتين ، ليست قوافي غنيّة[11] غالباً ، بل قوافي تقع على مقاطع ذات نبر ضعيف . وهو مع ذلك مقطع يتماوج بشكل أجمل مما يصبو إليه (سكيلتن) أو يبلغه عادة ، ونحن نرى فجأة أن بوسعنا تقطيعه كذلك على أنه وزن نبر ـ مقطع قياسي تماماً ، داكتيل ثنائي ، أو تفعيلتان علامة الواحدة منها ° ° / (وكلمة داكتيل إغريقية في الأصل تفيد (الاصبع) وفي أصابعنا عظم طويل واثنان قصيران) . إن التفعيلات من وزن (داكتيل) وْ (تروكي)

وعلامته ° / تبدأ بالمقطع ذي النّبر الأقوى فتوصف أحياناً بالتفعيلات الهابطة ، بينما تكون تفعيلة (أيامبس)/° وتفعيلة (آناپست)/ °° التي تبدأ بمقطع أو اثنين من النّبر الأدنى تدعى أحياناً بالتفعيلات الصاعدة . فإذا أعدنا تقطيع النموذج من (گريڤز) بتفعيلة (داكتيل) وجدناه كالآتي :

Hé, ŏf hĭs/ géntlĕnĕss,
Thírstĭng ănd/ húngĕrĭng
Wálked ĭn thĕ/ wíldĕrnĕss;
Sóft wŏrds ŏf/ gráce hĕ spŏke
Úntŏ lŏst / désĕrt-fŏlk
Thát lĭstenĕd / wóndĕrĭng.
Hé heărd thĕ / bíttĕrn căll
Fróm rŭĭned / pálăce-wăll,
Ánswĕred hĭm / bróthĕrlў̆;
Hé hĕld cŏm/ mún–ĭ–ŏn
Wĭth thĕ shĕ-/ pélĭcăn
Óf lŏnelў̆/ píĕtў̆ . . .

من الواضح أننا إذا كنا لا نفكر بشعر (سكيلتن) ما كان بمقدورنا تلاوة هذا المقطع بشكل صحيح بقوافيه غير المنبورة ، مع لفظ كلمة communion /اقتسام الخبز/ بشكلها القروسطي ذي المقاطع الأربعة . لكن من الواضح كذلك أننا إذا لم ندرك بشكل غير واعٍ أن الأبيات منظومة بوزن (داكتيل) قياسي لما كان بمقدورنا وضع النّبر الوزني القوي على المقاطع الأولى من (الداكتيل) في كلمات مثل Unto, That, He, From, With, Of وهو نبر يندر أن يصح على الضمائر وحروف الجر في غياب مسوّغ قوي من نبر معنى غير عادي ؛ رغم ما قد يقال بأن وزن

(الداكتيل) يفرض نبر معنى غير عادي على الضمير He /هو/ الذي يشير الى المسيح بوصفه الشخص الرئيس في القصيدة ، وعلى حروف الجر التي تعبّر عن العلاقات المباشرة بين المسيح ومخلوقات البراري . هذا المثال مهم لأنه يوضح صعوبة التزمّت حول تقطيع مثال ممتع حقاً من الكلام المنظوم .

هذا الشعور الموزّع بين النظم بالنّبر الصرف والنظم بالنّبر ـ المقطع يشكّل السمة الغالبة في أفضل الشعر المعاصر . لقد أشار (ويمزات) الى أن الأبيات الأولى من المقطع الخامس من قصيدة الأرض اليباب وعنوانه (ما قاله الرعد) يمكن أن تُقطّع بأوزان النّبر الصّرف :

Áfter the tórchlight : réd on swéaty faces
Áfter the frósty : sílence in the gárdens
Áfter the ágony : in stóny pláces

The shóuting and the crýing
Príson and pálace : and revérberátion . . .

بعد وَهج المشعل على الوجوه العَرِقة
بعد صمت الصقيع في البساتين
بعد الآلام في الأماكن الحجرية
والصياح والعويل
والسجن والقصر وتجاوب . . .

كما يمكن أن تُقطّع بوصفها من الوزن الآيامبي القياسي :

Áftĕr/ thĕ tórch/ light réd/ ŏn swéat/ ŷ fác(es)
Áftĕr/ thĕ fróst/ ŷ síl/eńce ín/ thĕ gárd(ens)
Áftĕr/ thĕ ág/ ŏný/ iń stón/ ŷ plác(es)
Thĕ shóut/ ĭng ánd/ thĕ crý (ing)
Prísŏn/ ănd pál/ăce ánd/ rĕvér/ bĕrá(tion)

هنا ، كما في المثال من شعر (گريڤز) ربما نحتاج كلا النوعين من التقطيع . فتقطيع النَّبر الصرف ، بما فيه من بساطة ، يوحي بالانسياب العاطفي والعمق الأولي في المقطع بما فيه من صفة قياسية تسيطر على كل مقطع ، في حين يوحي تقطيع النَّبر - المقطع بالسيطرة القاسية التي يفرضها ذهن الشاعر الصنّاع . وكلا التقطيعين صحيح ؛ ومن سيماء الروعة أن نلمس صحة الاثنين معاً ، كما يفعل (ويمزات) .

كان (جيرارد مانلي هوپكنز) بالطبع أعظم المعاصرين الذين أبدعوا في النظم بالنّبر الصرف ، رغم صعوبة فهم نظرياته في الوزن ، كما يفسرها ، أحياناً . ورغم إصراره أن شعره بوزن (الايقاع النابض) يقطّع على أساس النّبر كان ينظر هو الى شعره على أنه يتكون من تفعيلات يمكن أن تضم عدداً متغيّراً من مقاطع غير منبورة أو مقاطع ذات نبر ضعيف يأتي بعد النّبر الرئيس . وقد تطول (التفعيلة) بهذا المعنى فتضم خمسة مقاطع أو قد تقصر فتضم مقطعاً واحداً .

إن تناول التفعيلة بهذا الشكل الطليق ، حتى عندما يضاف اليها عناية بالنّبر فائقة ، أعطى شعر (هوپكنز) ذلك

(الدفق ، النبض ، الترنيم ، الخلق) وهو ما لا نجده مثلاً في شعر (لانگلاند) أو (سكيلتن) أو مسرحيات (اليوت) الشعرية أو قصيدة (أودن) عصر القلق .

٣

اوزان النَّبْر ـ المقطع

الوزن الخماسي الآيامبي

إن أفضل الشعر الانكليزي واكثره طموحاً هو مما يكتب بالبيت ذي النبرات الخمس ، في أحسن الاحوال القياسية ، والمقاطع العشرة ، التي يمكن أن تقسّم الى خمس تفعيلات يسبق فيها المقطع ذو النبر الأضعف المقطعَ ذا النبّر الأقوى . ولا يشترْط في البيت أن يحتوي على عشرة مقاطع وحسب . فإذا وجد في البيت نهاية ضعيفة او (مؤنثة) لكنه يجري على القياس خلاف ذلك ، كان بيتاً من أحد عشر مقطعاً مثل :

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
I come to bury Caesar not to praise him

جئت لأدفن قيصر لا لأمدحه

ويمكن أن يَرد في تفعيلات غير كثيرة ثلاثة مقاطع بدل مقطعين ، ويجوز ذلك حتى في بواكير الشعر المرسل الذي يجري على القياس الشديد :

Mâde gló / rioûs súm/mêr bŷ / this sún/ôf Yórk

غدا صيفاً رائعاً بفعل شمس (يورك)

في هذا البيت من مسرحية شكسبير ريچارد الثالث يمكن اختصار المقاطع الثلاثة في كلمة (رائعاً) فتقرأ على أنها من مقطعين ، وفي النصوص المطبوعة من شعر القرنين السادس عشر والسابع عشر غالباً ما نجد إشارة تختصر المقاطع مما يدل على أن الشعراء لم يكونوا مرتاحين لوجود تفعيلات ذات مقاطع ثلاثة في شعرهم ، وبحلول القرن الثامن عشر لا نجد إشارة تختصر المقطع مثلاً في بيت يعدّه (پوپ) من أعذب شعره (وأظنه على حق) فتبقى التفعيلة بمقطعها الفائض مما يضفي على البيت عذوبته المميّزة :

See where/ Maeot/is sleeps/ and hard/ly flows
Thě fréez/iňg Tán/ăĭs thróugh/ å wáste/ ŏf snóws.

انظر حيث يقبع (مايوتيس) وحيث لا يكاد يسيل (تانائيس) المتجمّد خلال بيداء من ثلوج .

فالقارىء الذي يجهل لفظ اسم النهر (تانائيس) او يختصر مقاطعه الثلاثة الى مقطعين يذهب بجمال البيت تماماً . تدعى هذه التفعيلات ذات المقاطع الثلاثة في الابيات الآيامبية أحياناً (بدائل آناپست) . وهي تقطّع بالطريقة نفسها مثل تفعيلة (الآناپست) ، ثلاثة مقاطع صاعدة قوامها/ °° . لكن أوزان الآناپست الحقيقية تسير بنوع من الخبب كما في بيت (بايرن) .

T" ' Åssýr/ iăn cåme dówn/ lĭke å wólf/ ŏn thĕ fóld,

انقضّ الآشوري كذئب على الحظيرة

بينما نجد تفعيلة المقاطع الثلاثة عند (پوپ) مما يبطىء حركة البيت . لذلك تكون عبارة (بديل المقاطع الثلاثة) أفضل من عبارة (بديل الأناپست).يمكن أن ترد بدائل المقاطع الثلاثة في أي موضع من البيت ،ولكن أبيات الآناپست الحقيقي غالباً ما تضم تفعيلات آيامبية ، لذلك قد يبدو على البيت الذي يضم ثلاثة أو أربعة بدائل من ذوات المقاطع الثلاثة أنه من وزن الآناپست في الأساس . إن بيت الآناپست ، إضافة الى فائدته في حركة الشعر الخشنة التي تشبه الخبب ، كما في قصيدة (بايرن) عن الآشوريين ، يمكن أن يكون ذا فائدة كبيرة في الشعر الهازل . لدى قراءة مزدوجات القرن الثامن عشر من النوع الهزلي او الهجائي ، يكون من المهم أن نفرّق بين (المزدوجة البطوليه)[1] بشكلها المحدد في الوزن الآيامبي كما في شعر (پوپ) .

Nóthiñg/ môre trúe/ thân whát/ yóu oñce/ lĕt fáll:
'Móst wôm/ ėn háve/ nô chár/ âctérs/ ât áll',

لا شيء أكثر صحةً مما نطقتِ به أنتِ ذات مرة :
« أغلب النساء لا مميزات لهنّ أبدا » ،

وبين مزدوجة (گولدسمث) ذات الوزن الآناپستي الهازل :

Herê líes/ Dâvîd Gárr/iĉk, dêscríbe/ hîm whô cán,
Ån âbrídge/ meñt ôf áll/ thât îs pléas/añt în mán.

هنا يرقد (ديڤد گاريك) ، فليصفه من يستطيع ،
هذا الخلاصة لكل ما هو ممتع في الانسان

يجب أن نلاحظ أن وجود تفعيلة آيامبية في أول البيت الاول لا تحرم البيت من طبيعة الآناپست في الأساس ، كما أن وجود بدائل ذات مقاطع ثلاثة لا تحرم البيت الآيامبي من طبيعته الاساس . ولكن يجب أن يلاحظ كذلك أن وجود بدائل المقاطع الثلاثة في الأبيات الآيامبية يقصد منها بلوغ تأثير جمالي بعينه ، في حين يكون ورود البدائل الآيامبية في أبيات من شعر الآناپست مردّه صعوبة إيجاد تفعيلات متلاحقة من الآناپست الصرف في اللغة الانگليزية .

يكون النظم بالوزن الآيامبي أقرب منالاً في الشعر الجاد والشعر التأمّلي من وزن الآناپست ، وبعض السبب في ذلك أن ثمة ميلاً شديداً الى الوزن الآيامبي في إيقاع الكلام الانگليزي المعتاد . ولا ترد إيقاعات الآناپست باستمرار في الكلام الانگليزي المعتاد ، لذا تكون أبرع قصائد الآناپست مما ينطوي على شعور بالتصنّع ، أو (الخبب الزائف في المنظوم) .

النوع الآخر المهم من استبدال التفعيلة في البيت الآيامبي هو ما يدعى أحياناً قلب التفعيلة الآيامبية ، وأحياناً البديل التروكي : أي وضع°/بدل/° . لا أحسب أن كل قارىء يتّفق معي في تقطيع البيت الاول من قصيدة (پوپ) (مميزات النساء)

Nóthing/ môre trúe/ thăn whát/ yóu oňce/ lĕt fáll,

ويكون التقطيع البديل بنبر الكلمة الثانية you once ممكناً تماماً بالطبع . أحسب أن (پوپ) يريد منا أن نشدّد الكلمة الاولى (أنتِ) لأنه يغدق المديح على ذكاء (مارثا بلاونت) التي أهدى اليها القصيدة . فلو قبلنا بهذا التقطيع لاتضح أن قلب التفعيلة ، أو البديل التروكي ، في التفعيلة قبل الأخيرة لا يؤثر في مجرى البيت على القياس . إن القلب ، او البديل التروكي في التفعيلة الثانية ، من الأمور النادرة جداً ، بحيث نجد (پولكريڤ) في مجموعته الشعرية الكنز الذهبي يلاحظ بشكل خاص هذا البيت من شعر (شلي) :

Aňd wíld / rósĕs/ aňd ív/ ŷ sérp/ ĕntíne . . .

وورود بريّة ومتسلقات أفعوانية . . .

لكن أي شاعر آخر كان سيقول :

Aňd rós/ ĕs wíld/ aňd ív/ ŷ sérp/ eňtíne . . .

في المقاطع الكبرى من الشعر ، لا يُحدث البيت الآيامبي أثره على انفراد ، بل بكونه جزءاً من المقطع الشعري . وثمة شاعران انگليزيان يكون من المفيد جداً مقارنتهما من وجهة النظر هذه ، هما (شكسپير) ، بوصفه أكبر مسيطر على فقرة الشعر الدرامي ، و(ملتن) ، بوصفه أكبر مسيطر على فقرة الشعر الملحمي . ورغم اختلاف (شكسپير) عن (ملتن) يرى كلاهما

أن الشعر الذي يطلب الفخامة يجب أن يتخلى عن القافية . وفي الشعر الذي لا يعالج الملحمة ولا الدرامه ، بل يلاحق حركة ذهنية معقّدة ، مثل قصيدة (وردزورث) المقدّمة ، تكون القافية كذلك في غير موضعها . وعند سماع قصائد من هذا النوع لا يخامرنا شكٌّ أننا نصغي إلى شعر ، لكننا قد نتساءل غالباً كيف تنقسم الأبيات (وبخاصة عندما يجري المعنى من بيت الى بيت ، من دون إشارة وقف عند آخر البيت) . كان هذا الامر في ذهن (دكتور جونسن) عندما قال إن الشعر المرسل في الانكليزية يغلب أن يكون شعراً للنظر وحسب .

هذا ، مثلاً ، مقطع من ملحمة (ملتن) الفردوس المفقود نختاره على غير قصد من الكتاب التاسع :

Such pleasure took the Serpent to behold
This flowery plat, the sweet recess of Eve
Thus early, thus alone; her heavenly form
Angelic, but more soft and feminine,
Her gracious innocence, her every air
Of gesture or least action, overawed
His malice, and with rapine sweet bereaved
His fierceness of the fierce intent it brought.

أيَّ سرور أصاب الأفعوان إذ رأى
هذه البقعة المزهرة ، خلوةَ حوّاء العذبة
في البكور والوحدة ؛ قوامها السماوي
ملائكي ، يفوقه نعومة وأنوثة
صفاؤ ها الفتّان ، سيماؤ ها

في الاشارة أو أدنى حراك أفرغت منه
الحقد ، واستلّت منه في رقّة
ضراوته التي حملت خبيث المقصد .

قد نتخيّل امرأً يستمع الى هذا المقطع ، فيكتبه بطريقة الاختزال ، عارفاً أنه يتكون من أبيات آيامبية ، فيقسمه بشكل لا اعتراض عليه هكذا :

Such pleasure took
The Serpent to behold this flowery plat,
The sweet recess of Eve thus early, thus
Alone; her heavenly form angelic, but
More soft and feminine, her gracious innocence,
Her every air of gesture or least action,
Overawed his malice and with rapine sweet
Bereaved his fierceness of the fierce intent
It brought . . .

في هذا التقسيم الجديد نجد بيتاً واحداً قوامه ست تفعيلات يدعى (اسكندري)

Môre sóft/ añd fém/iñíne,/ hêr grác/ioûs ín/nôcénce

وبالرغم من ذلك يكون (التناغم المرتبط) عند (ملتن) متوفراً بوجه عام . ومن المحتمل إذن أن تكون موسيقى مثل هذا الشعر بالنسبة للسامع موجودة في الفقرة الشعرية وتماوجاتها الرهيفة ، لا في البيت المفرد .

يجب أن نلاحظ (في تقطيع أبيات ملتن كما وردت في

الاصل) أن الاحساس بالتماوج الرهيف في هذه الفقرة لا يستند الى أي تعويض أو قلب ، اذ ان الأبيات قياسية جداً :

Sůch pléas/ ůre tóok/ thě Sérp/eňt tó/ běhóld
Thîs flów/ erŷ plát,/ thě swéet/ rěcéss/ ǒf Éve
Thůs eár/lŷ thús/ ålóne;/ hẹr héaven/lŷ fórm
Aňgél/ič, bút/ mǒre sóft/ aňd fém/ înine.
Hěr grác/ ioůs ínn/ocěncé,/ hěr év/erŷ aír
Ǒf gést/ůre ór/leåst áct/iǒn óv/ ěráwed
Hîs mál/iče, ánd/wîth ráp/iňe swéet běreáved
Hîs fiérce/něss óf/ thě fiérce/întént/ît bróught.

تعطي هذه الصفة القياسية ذلك الأثر الذي دعاه نقّاد القرن السابع عشر بالنعومة او الحلاوة ، وهو ما يناسب جمال حواء وفتنتها . ولدى تناول موضوعات أقل إشراقاً ، نجد شعر (ملتن) اكثر وعورة ، كما في هذا البيت :

يا ملاكاً ساقطاً ، الضعف تعاسة

لكنه كان ينزع نحو القياسية بشكل عام ، من أجل الحفاظ على وقار الشعر الملحمي ، وإذا تجاوزنا بعض تغييرات اللفظ وما يعرض من التفعيلات الآيامبية الثقيلة جداً مثل (صخور ، مستنقعات) من ذوات النبْر الثالث والرابع ، نجد شعر (ملتن) أكثر قياسية وأسهل تقطيعاً مما يُظن في الغالب .

لكن شكسپير يختلف . كان على الشعر المرسل الدرامي أن يبدو مثل الكلام . لقد بدأ شكسپير يقلّد (مارلو)[٢] في نظم الشعر وصياغته في أبيات مستقلة متوازنة ،

ليس فيها بيت يجري معناه الى البيت بعده (حتى في غياب علامات التنقيط في آخر البيت) إذ يشكّل كل بيت وحدة قائمة بنفسها، وتكون الأبيات جميعاً مفرغة في قالب واضح التشابه :

Nów is/ thě wínt/ěr óf/ oŭr dís/ cŏntént
Măde glór/ioŭs súm/ měr bý/ this sŭn/ ŏf Yórk
Aňd áll/thě clóuds/ thăt loúred/ ŭpón/ oŭr hóuse
Ín thě / deěp bós/ ŏm óf/ thě Óc/ěan búr(ied).

الآن شتاء تبرّمنا
غدا صيفاً رائعاً بفعل شمس (يورك)
وجميع الغيوم التي خيّمت فوقنا
قُبرت في قرار المحيط .

من الطبيعي أن البيت الأخير قد يغدو ذا قيمة وزنيّة خاصة اذا عرفنا أن كلمة (محيط) غالباً ما كانت تلفظ بثلاثة مقاطع، ومثلها كلمة (قبرت) عند ذلك يكون أمامنا بيت من الوزن (الاسكندري) وهو بيت أجده طيّب الوقع على الأذن .

Ín thě/deěp bós/ ŏm óf/ thě Óc/ěăn búr/íéd.

لكن هذه الأبيات المبكّرة تتصف بقياسية آليّة في الغالب، فهي سهلة في التقطيع سهلة في النظم، وقد استطاع (جون بارتن)، في اختصاره الأجزاء الثلاثة من مسرحية شكسبير هنري السادس الى مسرحيتين للتمثيل في (ستراتفورد)، أن يضيف فقرات طويلة من عنده لا يمكن

تمييزها ، من ناحية الوزن او النمط البلاغي عموماً ، عن أسلوب الشاعر نفسه .

لدى قيامي باعادة ترتيب الأبيات من مقطوعة (ملتن) عن حوّاء ظهرت أبيات جارية المعنى اكثر مما في ترتيب الشاعر في الاساس . ربما تسبّبت في شيء من ضياع الشكل واحتباس النَفَس ، وهو ما لا يناسب الشعر الملحمي ، لكنه يناسب الشعر الدرامي كثيراً ، واذا ابتعدنا عن أسلوب شكسپير المبكّر وجدنا ما يشبه هذه الصفة من ضياع الشكل واحتباس النَفَس في كلام (هاملت) حول مكيدة (روزنكرانتز وگلدنسترن) واكتشافه أمر تلك المكيدة ضده . يقول ت.س. اليوت إن هذا المقطع يمثل الشعر المرسل عند شكسپير في مرحلته (الاكثر نضجاً) :

Úp frŏm/ my̆ cáb(in)
My̆ séa- /gŏwn scárf'd/ ăboút/ mĕ, ín/ thĕ dárk
Gròped Ĭ/ tŏ find /oùt thém; / hád my̆/ dĕsíre,
Fíngĕr'd/ thĕir páck/ĕt, ánd/ ĭn fíne/ wĭthdréw
Tŏ mîne/ òwn róom /ăgáin;/ mákĭng/ sò bóld,
My̆ féars/ fŏrgétt/ ĭng mánn/ ĕrs, tŏ/ ŭnséal
Thĕir gránd/ cŏmmíss/iŏn; whére/ Ì fóund/ Hŏrá(tio),
Ò róy/ ăl knáv/ ĕry̆! – ăn ĕxáct/ cŏmmánd,
Lárdĕd/ wĭth mán/ y̆ díff/ ĕrĕnt/ sórts / ŏf réas(ons),
Ĭmpórt/ ĭng Dén/ màrk's héalth,/ ănd Éng/ lănd's tóo,
Wĭth hó!/ sùch búgs/ ănd gób/lĭns ĭn/ mỳ lífe,
Thát, ŏn/ thĕ súp/ ĕrvíse,/ nŏ léis/urĕ bát(ed),
Nò, nót/ tŏ stáy/ thĕ grínd/ĭng óf /thĕ áxe,
My héad/ shŏuld bé/ strùck óff.

نهضتُ من حجرتي
وردائي البحري يلفّعني ، في العتمة
تحسّستُ للبحث عنهما ؛ وإذ نلتُ مأربي
تناولتُ متاعهما ، ثم تسلّلتُ برفق
ثانية الى غرفتي ؛ وإذ تجرّأتُ ،
وقد أنستني المخاوفُ آدابَ السلوك ، فضَضتُ
رسالتهما الجليلة ؛ فوجدت يا (هوراشيو)
(يا للدناءة الملكية) أمراً صريحاً ،
مموّهاً بالكثير من صنوف أمور شتى
تتعلق بأحوال الدنمارك ، وانگلترا كذلك ،
والويل ! لما في حياتي من مخاوف وأهوال ،
يجب ، عند الاطلاع ، الاّ يُضيِّع وقتٌ ،
لا ، ولو في انتظار أن يُسنَّ الفأس ،
بل أن يُطاح برأسي .

/هاملت ٥ ، ٢ ، ١٢ - ٢٥/

لدى مقارنة هذه المقطوعة بالمقطوعة من شعر (ملتن) نجد عدداً من التفعيلات المقلوبة ، وبخاصة التفعيلة الرابعة في البيتين الثالث والخامس ، كما نجد عدداً من التفعيلات يميل المقطع الضعيف فيها الى القوة ، كما في التفعيلة الاولى من البيت الثالث ، والأخيرة من البيت الخامس ، بحيث يتمنى

الممثّل الجيّد لو يقلب الأمر فيشدّد المقطع الاول من كلتا التفعيلتين .

قبل الانتهاء من الحديث عن البيت الآيامبي من الوزن الخماسي ، لا بد لي من القول إنني لاحظتُ من خبرتي الخاصة أن الطلبة الذين يميزون على الفور هذا البيت في شعر (شكسبير) و(وردزورث) يغلب عليهم الظن أن الشعراء المعاصرين الذين ينظمون بالوزن الخماسي الأيامبي إنما يكتبون نوعاً من الشعر الحر : وثمة اثنان من كبار الشعراء المعاصرين في امريكا وجدتُ هذه الغلطة غالباً ما ترد حول شعرهما ، وهما (والاس ستيڤنز) و(روبرت فروست) . اختتم هذا الجزء بمثالين من التقطيع ، الاول من (ستيڤنز) أحد كبار من نظم بالشعر المرسل في موضوعات تأملية في هذا العصر ، والثاني من (فروست) أحد كبار من نظم في شعر المحادثة بالاسلوب نفسه . هذه اولاً المقطوعة الاخيرة العجيبة من قصيدة (ستيڤنز) بعنوان (صباح الأحد) . لقد علّمتُ آخر تفعيلتين من البيت الأول في المقطوعة بعلامة (پيريك) يتبعها (سپوندي) رغم مبدأ (تريگر — سمث) الذي أشرت اليه ، والذي يقول إن مثل هذا التتابع مستحيل في شعر النبّر الانگليزي : ويرد ذلك في موضع آخر كذلك

Shĕ héars,/ ŭpón/ thăt wát/ ĕr wĭth /oút soúnd,
Ă voíce/ thăt críes,/ 'Thĕ tómb /ĭn Pál /ĕstíne

Îs nót/ thẻ pórch / ôf spír / îts líng / êring.
Ît is/ thë gráve/ ôf Jés/ ûs whére/ hê láy.'
Wê líve/ în ån /óld chá/ ôs óf/ thê sún,
Ôr óld/ dêpénd/ êncŷ/ ôf dáy/ añd níght,
Ôr ísl/ añd sól/ îtúde,/ ûnspóns/ ôred, frée,
Ôf thát/ wíde wát/ êr, ín/ êscáp/ âblê,
Deèr wálk/ ûpón/ oûr móun/ taíns, ând/ thê quáil
Whístlê/ âbóut /ûs /théir/ spôntán/eôus crieŝ;
Swèet bérr/ iês ríp/ ên ín/ thê wíld/ êrnèss;
Ánd, in/ thê ís/ôlá/tiôn ôf/ thê skŷ
Ât éve/ ning cás/ ûâl flócks/ ôf píg/eôns máke
Âmbíg/ ûoûs únd/ ûlát/iôns âs / thêy sínk,
Dównwård/ tô dárk/ nêss, ôn/êxténd/ êd wíngs.

تسمع فوق صفحة ذلك الماء دونما صوت ،
منادياً ينادي : «ذلك الضريح في فلسطين
ليس رواقاً فيه أرواح تنتظر .
إنه قبر يسوع : الراقد هناك » .
نحن نعيش في فوضى من بقايا الشمس ،
في تابع قديم ذي نهار وليل ،
في عزلة جزيرة ، دونما راعٍ ، حرّة ،
في تلك الامواه الشاسعة ، لا مفر منها .
تجوب الغزلان جبالنا ، وطيور السلوى
ترسل حولنا زعقاتها التلقائية
وينضج التوت في الفيافي ،
وفي عزلة السماء ،
في المساء ، أسراب الحمام المتناثرة

ترسل هينَمَاتٍ غامضة وهي تغوص
نزولاً في العتمة ، على أجنحة منشورة (٣) .

يلاحظ أن انتظام الحركة في هذه المقطوعة بالغ الهدوء ، فثمة نوع من التهويم الهادىء وصوت الهدهدة مما يمكن ربطه بصور الماء المتكررة ، او ربما بتكرار حرف w في أوائل الكلمات مثل whistle, wide, water, wings, wilderness . يكون الأثر لذلك تأمليّاً غنائياً ، فلا نلاحظ أول الأمر أننا نقرأ شعراً مرسلاً . ثمة الكثير من مؤثرات الصدى وتنويعات حروف العلة مع استغلال الصفة (الكمية) في هذا المثال .

نأخذ المقطوعة الآتية من (فروست) في قصيدة (موت رجل أجير) وهي قصيدة فذّة من النمط (الرعوي) تتصل بالتراث الرعوي الواقعي الذي نجده عند (وردزورث) و(كراب)[٤] . وبالرغم من أن الأبيات الاولى في كثير من القصائد تميل الى كونها قياسية جداً ، نجد البيت الاول في هذه القصيدة يستعصي على التقطيع ، ويبدو كالنثر لدى القراءة ؛ ويكون الوعي بايقاع الكلام عند (فروست) اكثر وضوحاً من قياسية الوزن لديه بحيث اننا ندرك لماذا يحسب المبتدئون من قرّاء الشعر أحياناً أنه إنّما يكتب بأسلوب الشعر الحر .

Márў/ sằt mús/iṅg ôn/ thẻ lámp-/fláme ằt/ thẻ táb(le)
Waíting/ fôr Wár/ rên. Whèn/ shẻ heárd/ his stép,

Shě rán/ oň típ-/ tǒe dówn/ thě dárk/eňed páss(age)
Tǒ méet/ hǐm ǐn/ thě doór/ wǎy wǐth/ thě néws
Ǎnd pút/ hǐm ôn/ hǐs guárd. /'Sílǎs/ ǐs báck.'
Shě púshed/ hǐm oút/ wǎrd wíth/ hěr throúgh/thě dóor
Aňd shút/ ǐt áft/ ěr hêr./ 'Bě kínd,'/ shě sáid.
Shě toók/ thě márk/ ět thíngs/ frǒm Wár/rěn's árms
Aňd sét/ thěm ôn/ thě pórch,/ thěn dréw/ hǐm dówn
Tǒ sít/ běsíde/ hěr ôn/ thě wóod/ ěn stéps.

جلست (ماري) تتأمل لهب المصباح على المنضدة
في انتظار (وَرن) . وإذ سمعت خطوه ،
هرعت على رؤوس الأصابع تجري في الممر المعتّم
لتبلّغه الخبر عند مدخل الباب
ليكون على حذر . « لقد عاد (سايلس) »
دفعته معها خارجاً خلال الباب
واغلقته خلفها ، قائلة « كن رقيقاً » .
أخذت المشتريات من بين ذراعي (وَرن)
ووضعتها في الرواق ، ثم أجلسته
الى جانبها على الدرجات الخشب .

إن تواتر التفعيلات الضعيفة هنا 'hǐmǐn', 'hǐmôn', 'thěmôn'
لا يشكل محاولات للنظم بوزن (پيريك) مشدّد ، مثل التفعيلتين الضعيفتين في المقطع من شعر (ستيڤنز) ، بل انها نقل أمين لنبر جُمل الحديث . يمكن للبيت الاول أن يشكل جملة تفتتح قصة نثرية ، يبدو تقطيعها على شيء من الافتعال .

ليس عند (ستيڤنز) ما يشير الى اهتمام بمؤثرات الصدى ، او تنويع حروف العلة او (الكمية) في الوزن ، بل إن جميع صفات النظم الأخّاذة تغدو ضحية من أجل الحفاظ على النبّر والنغمة وبناء الجملة في الكلام الطبيعي . لكن ثمة بيت أو إثنان حيث تتوفر القياسية المطلقة مثل :

Shĕ púshed/ hĭm oút/wărd wĭth/ hĕr throúgh/ thĕ dóor,

دفَعَتهُ معها خارجاً خلال الباب

حيث تكون الكلمة الصغيرة (مع) ، وهي ذات نبر ضعيف في الاساس ، مما يستحق نبراً قوياً من أجل المعنى ، لكي نتذكّر أننا نقرأ شعراً وليس نثراً . لقد تحدّث (پاوند) وغيره من أصحاب التجارب العروضية عن جهود شعراء هذا القرن في (كسر قيود البيت الآيامبي) . إن هذين المقطعين ، رغم اختلافهما الشديد في النبرة والحركة ، يقدمان ما يذكّرنا بانْ الوزن الخماسي الآيامبي أداة بالغة المرونة وأن أروع أمثلة الشعر المعاصر قد نظمت بهذا الوزن وليس بالشعر الحر .

الاوزان الرباعية الآيامبية ، الاوزان الثلاثية والابيات الآيامبية الاطول

تثير الأنماط الأقصر من البيت الأيامبي مسائل وزنية مهمة ، لكنها تختلف عما يوجد في الوزن الرباعي الآيامبي . من ذلك أن امكانية القلب في التفعيلة ، أو البديل التروكي ،

يجعل من الصعب أحياناً معرفة إن كانت القصيدة من الوزن الرباعي تقوم في الاساس على التفعيلة الآيامبية او التروكية :

Ŭndêr / néath this / sáblĕ/ heárse
Liés thĕ / súbjĕct/ óf áll/ vérse:
Sídneў's/ sístĕr,/ Pémbrŏke's/ mŏthĕr.
Deáth, ĕre/ thóu tăke/ súch ăn/ óthĕr
Faír ănd / wíse ănd/ goód ăs/ shé,
Tíme shăll/ thrów ă/ dárt ăt/ thée.

تحت هذا النعش الأسحم
يرقد موضوع الشعر جميعاً :
أخت (سدني)، أمّ (پمبروك) .
يا موت ، قبل أن تنال ثانية كهذه
في الحسن والحكمة والطيب ،
سوف يصيبك الزمان بسهم .

واضح أن هذا المقطع من الوزن التروكي ، مع بتر في التفعيلة الاخيرة في بعض الأبيات ، ولكن ماذا نقول عن قصيدةا شكسپير (العنقاء واليمام) ؟ فإذ نقطعها على الوزن التروكي :

Lét thĕ / bírd ŏf / loúdĕst/ láy
Ón thĕ/ sóle Ăr/ ábiăn/ trée
Hérăld/ sád ănd/ trúmpĕt/ bé,

فليكن الطائر عالي النواح (٥)
من على الشجرة العربية الفريدة
منادياً حزيناً وبوقاً

نشعر داخلياً أن هذا يسيء تصوير حركة الأبيات ، التي يمكن أن تمثّل بشكل أفضل هكذا :

Lét/ thĕ bírd/ ŏf loúd/ ĕst láy
Ón/ thĕ sóle/ Åráb/ iăn trée
Hér/åld sád/ ånd trúmpĕt bé.

يمكن للوزن الرباعي ، وهو بيت ذو أربعة ايقاعات ، أن يضم سبعة مقاطع أو ثمانية على السواء : ومثلما يمكن أن ينتهي بتفعيلة تروكي مختصرة يمكن أن يبتدىء بالمقطع المشدّد من تفعيلة آيامبية مختصرة . وعندما نتأمل هذا نبدأ بالتساؤ ل إن كانت المقطوعة عن أخت (سدني) هي في الواقع من الوزن التروكي برمّتها . فالحركة ، بالتأكيد ، في الأبيات الثلاثة الاولى هي حركة ثقيلة كثيبة هابطة . ولكن أليس من الممكن أن تكون حركة الأبيات الثلاثة الأخيرة ، بنبرتها الصاعدة الراسخة ، مما يحسن تمثيلها بهذا التقطيع :

Deáth,/ ĕre thóu/ tåke súch/ ånóth(er),
Fáir/ ånd wíse/ ånd góod/ ås shé,
Tíme/ shåll thrów/ å dárt/ åt thée.

بعبارة أخرى ، لا يمكن لنا تقطيع الوزن الرباعي بشكل آلي مثلما نفعل بتقطيع الوزن الخماسي أحياناً : فيجب أن يستند التقطيع كثيراً إلى إدراكنا الحركة وصياغة العبارة .

ثمة قصيدتان مناسبتان جداً لتمرينات التقطيع في الاوزان الرباعية ، هما قصيدتا (ملتن) التوأمتان المرِح والكئيب وهما

في الأساس تجريان على الوزن الآيامبي ، مع كثير من بدائل التروكي وكثير من الأجزاء التي يجوز عليها نوعان من التقطيع :

Háste thêe,/ Nýmph, anđ/ bríng wíth/ thée
Jést ând/ yóuthfûl/ Jóllî/ tý . . .

Háste/ thêe, Nýmph/ ând bríng/ wíth thée
Jést/ ând yoúth/ fûl Jóll/ îtý . . .

هلمّي يا حورية واحملي معك
الضحك ومراح الشباب

في عصرنا الحاضر ، يعدّ (و. ب. ييتس) أحد الشعراء الذين استخدموا الأبيات الآيامبية الأقصر بشكل ممتع وجديد . لقد سمعت أحد النقّاد الجيّدين ، هو المروحم دگلس براون يصف واحدة من أعظم قصائد الشاعر هي (عيد الفصح ١٩١٦) بأنها من الوزن الرباعي الآيامبي . لكنني أجد بوضوح أن أبيات القصيدة ، بالشكل المرن الذي يستخدمه الشاعر ، تكاد تكون من اختراع (ييتس) نفسه : وزن ثلاثي آيامبي ، او بيت من ثلاث تفعيلات ، مع استبدال طليق بتفعيلة المقاطع الثلاثة وقلب تفعيلات بشكل بالغ الجرأة أحياناً . هكذا أقطّع بداية القصيدة :

I' hâve mét/thêm ât clóse/ ôf dáy
Cómiñg/ wíth vív/ îd fác(es)
Fróm coúnt/êr ôr désk/ âmông gréy
Eíghteênth-/ céntûrŷ/ hoúsês.
Î hâve pássed/wíth â nód/ ôf thê héad
Ôr pôlîté/ meáníng/ lêss wórds,
Ôr havê líng/êred âwhíle/ ańd saíd
Pôlíte/ méaníng/ lêss wórds,

كنت ألقاهم في آخر النهار
قادمين بوجوه مشرقة
من بنوك او مكاتب تقع في
بيوت عتيقة كالحة .
كنت أمرّ بهم فأومىء برأسي
أو ألقي كلمات جوفاء مهذّبة ،
أو كنت أتمهّل قليلاً وأقول
كلمات جوفاء مهذّبة .

قد يبدو غريباً أن نصف وزناً على أنه آيامبي في الأساس في حين يظهر لنا حساب التفعيلة أن ذلك الوزن يضم تفعيلات ثلاثية المقاطع اكثر من تفعيلات ثنائية المقاطع . لكن تفعيلة المقطعين تبقى برغم ذلك هي الاساس ، وتنبسط البدائل ثلاثية المقاطع لتتخذ نبرة المحادثة . في لحظات الجدّ في القصيدة ، نجد الوزن الثلاثي الآيامبي القياسي يفرض نفسه :

Whăt vóice / mŏre swéet/ thăn hérs
Whĕn, yoúng / ănd beáu/ tĭfúl,
Shĕ róde / tŏ hárr/ iérs?

أيّ صوت أعذب من صوتها
يوم كانت ، في شبابها وجمالها ،
تخرج راكبة الى القنص ؟

غرض هذا الكتاب الصغير تمهيدي لا شمولي ، لذلك لا يبدو أن الأبيات الآيامبية (من غير الوزن الخماسي او الرباعي او

الثلاثي ، وبخاصة كما يستخدمها ييتس) تقدّم مشاكل عديدة . وتكون الأبيات الاطول ، مثل البيت (الاسكندري) او السداسي الوزن الآيامبي ، مفيدة في اختتام المقطوعة . كان (درايدن) يحب أن يضع بين (المزدوجات البطولية) في شعره بعض الأبيات (الاسكندرية) الوزن ، لكن (پوپ) وهو شاعر اكثر دقّة لا أفضل من سابقه ، كان يرى فيها عائقاً عديم الفائدة :

ينختم الاغنية اسكندريٌّ لا حاجة تدعوه ،
مثل أفعى جريح يجرجر طوله الوئيد .

القصيدة المنظومة بالوزن الاسكندري برمّتها من شأنها إرهاق السمع ، ويصح هذا بشكل اكبر على قصيدة الاربعة عشر بيتاً ، وهي مما استهوى شعراء العصر الاليزابيثي في فترته الكالحة ، وكانت تتخللها أبيات اسكندرية في بعض الاحيان . يقتطف (سانتسبري) هذا المثال من (سري)

Goŏd lá/ ˊdiĕs, yé/ thăt háve/: yoŭr ˙pleás/urĕs ín/ ĕxíle,
Stĕp ín/ yoŭr foót,/ cŏme táke/ ă pláce/ ańd móurn/ wíth mé/ ă whíle;
Ănd súch/ ăs bý/thĕir lords/: dŏ sét/ bŭt lít/tlĕ price,
Lĕt thém/ sĭt stíll,/ ĭt skílls/thĕm nót/ whăt chánce/ cŏme ón/ thĕ díce.

يا سيّداتٍ طيّباتٍ . يا من مسرّاتهن في الغربة ،
أقبِلنَ واجلسنَ هنا وابكين معي ساعةً ؛
واللائي نصيبهن من الأحبّة ضئيل ،
عليهن بالصبر ، فلا نفع فيما تنقلب اليه الحظوظ .

يرى (سانتسبري) أن ليس ثمة ما يقال عن هذه الأبيات الخفّاقة عدا عن كونها «مذهباً في الايقاع القياسي» . ويقول إنها فُصّلت الى (أوزان أقصر) (٦ ، ٦ ، ٨ ، ٦) لما كانت عديمة النفع في التراتيل الدينية . لقد كان بوسعه أن يرى أن قصيدة الاربعة عشر بيتاً هي نفسها يمكن أن تنقسم الى شكل اكثر أهمية ، هو وزن (قصيدة الحكاية)(٦) (٨ ، ٦) وهكذا نجد أن قصيدة الاربعة عشر بيتاً من شعر (سري) عندما تقسّم تصبح تماماً بالوزن نفسه لقصيدة (حكاية سر پاتريك سپنس) ، رغم أنها تقصّر عنها في براعة التناول :

Stěp ín/ yŏur fóot,/ cŏme táke/ ă pláce,
Ăňd moúrn/ wĭth mé/ ă whíle . . .

Thĕ Kíng/ síts ín/ Dùnférm/ līne toún
Drínkiňg/ thĕ bloód-/ rèd wíne . . .

أقبِلنَ وأجلسنَ هنا
وابكينَ معي ساعةً . . .

يجلس الملك في مدينة (دنفرملين)
يشرب خمراً أحمر كالدم . . .

تكون قصيدة الحكاية السكتلندية ذات قيمة وزنية اكبر بكثير من بيت متحوّل من شعر (سري) لأننا حينما ننظم في أبيات ذات ثمانية مقاطع يعقبها ستة (آيامبية رباعية الوزن يعقبها ثلاثية الوزن) تكون لدينا حرية في قلب التفعيلات ، بينما تكون قصيدة الأربعة عشر بيتاً ، وهي صعبة المراس ، غير ممكنة

التمييز الا إذا بقيت أبياتها رتيبة وآيامبية قياسية على امتداد القصيدة .

أبيات التروكي والانايست والداكتيل والكوريامب

لقد تعمّدت أن أعطي حصّة الأسد في هذا الفصل الى الأنواع المختلفة من البيت الآيامبي ، لأن الكثير من أفضل الشعر الانكليزي منظوم بهذه الأبيات ، ولأن الأوزان الآيامبية ، بما فيها من مجالات التعويض والقلب ، تكون اكثر مرونة وقيمة فنية من الاوزان الانكليزية الاخرى . إن اكثر ما يراد قوله عن الأوزان التروكية قد قيل بصدد الاوزان الرباعية الآيامبية . وقد نضيف هنا أن أوزان التروكي تكون أفضل من الأوزان الآيامبية في إضفاء نوع من أثر الغناء على الشعر (إذ ان التفعيلة الآيامبية هي تفعيلة كلام بالدرجة الاولى) : وخير ما يمثّل عذوبة وقعها على السمع أغنية الصبي أمام (ماريانا) في مسرحية شكسبير ، صاع بصاع :

Táke, Ŏ/ táke thŏse/ líps ă / wáy,
  Thát sŏ/ sweétlŷ/ wére fŏr/ swórn;
Ánd thŏse / eyés, thĕ / bréak ŏf / dáy,
  Líghts thăt / dó mĭs/ leád thĕ/ mórn:
Bút mŷ/ kíssĕs brīng ă/ gaín, (bríng ă/gaín)
Seáls ŏf / lóve, bŭt/ séaled ĭn/ váin, (séaled ĭn/ váin).

أبعديها ، أبعدي تلك الشفاه ،
التي أقسمت كذباً عذباً ؛

وتلك العيون ، انبلاج النهار
ضياء يُضل الصباح :
لكن قبلاتي أعيديها (أعيديها)
أختام حب ، خُتمت عبثاً (خُتمت عبثاً) .

إن تكرار (أعيديها) و(ختمت عبثاً) في نهاية البيتين الأخيرين التي حصرتها بالأقواس لا تغيّر في الوزن ، لكنها هنا لتسهل مهمة الملحّن والمغنّي : أما تفعيلة التروكي المبتورة فهي تتكرر هنا أول مرة من دون أن تفقد الصفة الختامية فيها .

لدى مقابلة مزدوجات من الوزن الخماسي الآيامبي مع مزدوجات من الوزن الرباعي الآناپست ، لم تفتنا ملاحظة حركة الخبب في الآناپست ، وأن هذا النوع من التفعيلات لا يتساوق بسهولة مع إيقاعات الكلام الطبيعي كما هو شأن التفعيلات الآيامبية . لذلك نجد في شعر الهزل ، كما في هذه المقطوعة من شعر (ونثروب ماكورث پريَد) بعنوان (رسالة نصح) ، أن أبيات التروكي لا بد لها من بعض البدائل الآيامبية لكي تحفظ نبرة الكلام الطبيعي :

Rĕmém/ bĕr thĕ thríll/ ĭng rŏmánc(es)
  Wĕ reád/ ŏn thĕ bánk / ŏf thĕ glén;
Rĕmém/ bĕr the súit/ ŏrs oŭr fánc(ies)
  Woŭld píc/tŭre fŏr bóth/ ŏf ŭs thén.
Thĕy wóre/ thĕ réd cróss/ ŏn thĕir shóuld(er),
  Thĕy hăd ván/ quĭshed ănd pár/dŏned thĕir foe —
Sweĕt friénd, / arĕ yŏu wís/ ĕr ŏr cóld(er)?
  Mў ówn/ Ărămin/tă, săy 'Nó!'

تذكّري الحكايات المثيرة
التي كنا نقرأ على حافة الوادي
تذكّري الخاطبين الذين كانت
خيالاتنا تصوّرهم لنا معاً آنذاك .
كان الصليب الاحمر يزيّن أكتافهم
لقد غلبوا عدوّهم ثم سامحوه
يا صديقتي الحبيبة ، هل زدتِ حكمةً أو برودا ؟
يا عزيزتي (آرامنتا) قولي (لا)

نلاحظ أن بيتاً واحداً فقط ، هو الثالث من الأخير ، يبدأ بتفعيلة آناپست وليس بتفعيلة آيامبية . لكن البديل الآيامبي يكون أقل وروداً في الشعر غير الهازل .

قد يكون مثال وزن الداكتيل ، الذي مرّ بنا لدى مقارنة مقطوعة من شعر (روبرت گريڤز) مع اخرى من شعر (سكيلتن) ، أفضل مثال على هذا الوزن الذي يبتعد عن الطبيعة او سهولة الاستعمال في الشعر الانگليزي المنظوم بالنبر ـ المقطع . يرى (سانتسبري) أن البيت الطويل من شعر (تِنِسُّن) ربما كان يراد له أن يقوم على ثماني تفعيلات من وزن الداكتيل :

Whén fróm thê/ térrôrs ôf/ Nátûre â/ peóplê hâve/ fáshionêd ând/ wórship â/ spírit ôf/ Évil,

عندما يتّخذ شعبٌ من أهوال الطبيعة روح شرٍّ ويعبدها ،

لكن من الأفضل قراءته على أنه من وزن الآناپست مع مقطع مندفع يحمل النبّر (واسمه الفنّي / بجذره الاغريقي / (الضربة) ويدعى في الانگليزية أحياناً (المسكة) .

أحسب أن المثال الآتي من شعر (تِنسُن) في قصيدة مود يمكن أن يقطّع على أنه من وزن الداكتيل السداسي مع بعض البدائل التروكية . هكذا أقسّم التفعيلات على وزن الداكتيل :

Cóld aňd cléar-cŭt / fáce, whŷ/ cóme yŏu sŏ/ crúĕllŷ/ méek,
Breákiňg ă/ slúmbĕr ĭn/ whích ăll /spléenfŭl/ follŷ wăs/ drówned . . .

أيها الوجه البارد القسمات ، لم أقبلتَ في نحولٍ قاسٍ ،

تقلق نوماً غرقَت فيه كل حماقة حاقدة ؟

كان (تنسُن) ، شأن أغلب الشعراء من ذوي الثقافة الكلاسية ، شديد الوعي بصفة (الكمية) حتى عندما كان ينظم بالنبّر - المقطع . يستند تقطيعي هنا الى اعتقاد بأن حركة هذه الأبيات هي في الأساس صاعدة لا هابطة ، وأن المقاطع الشديدة في الآخر (وهي قوافٍ كذلك) تحتاج الى عزل ، شأن المقاطع المنبورة الاولى من وزن الداكتيل غير المكتمل . ويمكن أن نجد أمثلة اكثر بساطة من وزن الداكتيل في مقطّعات من شعر العصر الڤكتوري ، كما في هذا المثال من (توم هود)

Óne mŏre ŭn/ fórtŭnăte,
Weárŷ ŏf/breáth,
Ráshlŷ ĭmp/ pórtŭnăte,
Góne tŏ hĕr/ deáth . . .

منكودة أخرى ،
مبهورة الأنفاس
تلحف في السؤال
فاختارها الموتُ . . .

أحسب أن ثمة مجالاً في هذا الفصل للنظر في وزن آخر هو (الكوريامب) . تتكون تفعيلة الكوريامب من تفعيلة تروكي تعقبها تفعيلة أيامبية :/°°/ وتكون الابيات على الوزن الكوريامبي ذات اهتزاز وتأرجح بهيج .

لقد ابتكر (ج . ب . ليشمان) هذه المقطوعة لتكون المعادل الانگليزي لمقطوعة (هوراس) الكوريامبية :

Bōrn whīle/ gōds wĕre bĕnīgn,/ gōds wĕre bĕnīgn/ tŏ āll,
bōrn whīle/gōds wĕre bĕnīgn/ gōds wĕre bĕnīgn/ tŏ āll,
bōrn whīle/ gōds wĕre bĕnīgn/ ănt,
bōrn whīle/ gōds wĕre bĕnīgn/ tŏ āll.

وُلد يوم كانت الآلهة رحيمة ، الآلهة رحيمة بالجميع ،
ولد يوم كانت الآلهة رحيمة ، الآلهة رحيمة بالجميع ،
ولد يوم كانت الآلهة عطوفة ،
ولد يوم كانت الآلهة رحيمة بالجميع .

يرى (ليشمان) أن جميع الكلمات او المقاطع التي يمكن أن تأخذ نبر معنى رئيس في اللغة الانگليزية يمكن أن تعدّ طويلة ، وتلك التي يمكن أن تأخذ نبراً أضعف يمكن أن تعدّ قصيرة . وهذه نظرية تبالغ في البساطة ، لكن مناقشة صاحبها

تشكل أذكى محاولة حديثة حول امكانية النظم الكمّي باللغة الانگليزية ، لذلك يكون الوزن الكورياميي كمايعرضه(ليشمان) وسيلة انتقال مفيدة الى الفصل اللاحق .

٤

الأوزان الكميّة والأوزان المقطعية الصِّرف

الأوزان الكمية

إني أفترض في هذا الفصل أن القارىء يجهل اللغة اللاتينية ، أو أنه مثلي قد تعلّم شيئاً منها في المدرسة ، لكنه لم يتمرس قط في أوزان الشعر بتلك اللغة . كان في المحكيّة اللاتينية بعض النَّبر ، لكنه لم يكن يشكل تلك الظاهرة المهمة التي نجدها في الكلام الانگليزي . تتكون أبيات الشعر اللاتيني من تفعيلات تحسب على أساس امتداد المقاطع . لذلك يتبع وزن الداكتيل المتكون من مقطع قوي مقطعان ضعيفان يعادل وزن السپوندي المتكون من مقطعين قويّين ، من حيث الوقت الذي يستغرقه في اللفظ . لكن طول المقطع يجب ألا يخلط في الانگليزية أو اللاتينية مع طوْل حرف العلة المفرد أو المزدوج .

يرى (ليشمان) ، الذي استخدم كتابه الممتع ترجمة هوراس نقطة بداية في هذا الفصل ، أن من السهل نظم الشعر بالانگليزية بقَولَبة أنماط (مقطوعات هوراس) عن طريق النظر الى الكلمات وهي تؤدي وظيفتها ، لا كما ترد في القاموس ،

وادرك أن الكلمة نفسها غالباً ما تكون طويلة حسب تعريف القاموس وقصيرة حسب التوكيد البلاغي . لقد تجاهل (ليشمان) حقيقة أن النّبر الوزني في النظم بالنّبر - المقطع لا يمكن أن يطيل المقطع القصير ، كما أن غياب النّبر الوزني لا يمكن أن يقصّر المقطع الطويل . كان (ليشمان) كلاسيّ الثقافة ، وكان يفضّل التقطيع الكمّي في الأوزان الأيامبية الخماسية حيثما يستطيع .

يصوّر (ليشمان) تقطيع (مقطوعة هوراس الألكيّة)[1] بهذا الشكل ؛ وها أنا أقدم النص اللاتيني تعقبه ترجمته الى الانكليزية . لقد ابتكر (ليشمان) علامة خاصة لتدل على أن المقطع قد يكون طويلاً رغم أن حرف العلّة قصير ، لكنني عند نقل تقطيعه استعملت الرمز المألوف للمقطع الطويل - . يكون الاهتمام بالنهايات المقطعية في التقطيع الكمّي أكبر من الاهتمام بالطول أو القصر في طبيعة حروف العلة عند النظر اليها على انفراد . هذه إذن (المقطوعة الألكيّة) في لاتينية (هوراس) وانگليزية (ليشمان) .

Ō/ dīvă, / grātūm / / quāe rĕgĭs/ Āntĭ/ ūm,
prāe/sēns vĕ/l īmō/ / tōllĕrĕ/ dē gră/.dū
   mōr/tālĕ/ cōrpūs/ vēl sŭ/pērbōs
   vĕrtĕrĕ/ fūnĕrĭ/būs trĭ/ ūmphōs.

Ō/ gōddĕss/ rūli̅n̅g̅ / / fōrtūnāte/ Āntĭ/ūm,
nōw/ mānĭ/fēst i̅n̅ / / rāising frŏm/lōw dĕ/grēe
   oūr/mōrtăl/ clāy, a̅n̅d̅/ nōw ĭn/ tūrnĭng
into ă/fūn'răl the/ prōūdĕst/ triūmph

يا ربّةً تحكم (آنتيوم) السعيدة ،
تتجلّى الآن إذ ترفع من دانٍ
طينتنا الفانية ، وإذ تحيل
الى جنازة أروع الانتصار .

يتكون البيتان الأولان من المقطوعة من أحد عشر مقطعاً (ألكيّاً) . ويبدأ البيت منهما بمقطع طويل واحد ، هو (الضربة) أو (المسكة) أو مقطع الاندفاع . يقارن (ليشمان) هذا المقطع بعزف نغمة قبل البدء في أداء أغنية لا تصاحبها موسيقى . لقد سبق الاستشهاد ببيتين من (قصيدة حكاية) سكتلندية قديمة :

The king sits in Dunfermline toun,
Drinking the blood-red wine . . .

في وسعنا تصور ذلك يجري على لسان المغنّي مبتدئاً البيت الأول بحرف O والبيت الثاني بحرف A ، يشكل كل منهما (الضربة) في البيت . في شعر (هوراس) يمكن للضربة أن تكون طويلة كما في الحرف الأول ، أو قصيرة كما في الحرف الثاني ، لكنها غالباً ما تكون ضربة طويلة عند الشاعر اللاتيني . وبعد الضربة تأتي تفعيلة تروكي تعقبها تفعيلة سپوندي ، ثم تأتي وقفة نَفَس قوية تدعى (الوقفة) وتشبه الوقفة الوسطى في شعر التواتر الأنكلو- سكسوني ذي النّبرات الأربع في كونها جزءاً جوهرياً من الوزن ، لا كالوقفة المتحركة الاختيارية أحياناً في الوزن الخماسي الآيامبي ؛ فهي تتصل بالصورة البلاغية العامة

في القصيدة أكثر من اتصالها بوزن البيت حصراً . وبعد الوقفة تأتي تفعيلة داكتيل ، ثم تروكي ، ثم مقطع نهائي منفصل قد يكون طويلاً أو قصيراً . أما البيت الثالث فهو ذو تسعة مقاطع من دون وقفة ، ويتكون من ضربة وتروكي وسپوندي وتروكي آخر ، وقد ينتهي بتفعيلة تروكي أو سپوندي تكون النهاية (في مثال (هوراس) سپوندي وفي ترجمة (ليشمان) تروكي) . أما البيت الرابع فيتكون من عشرة مقاطع ، ومن دون وقفة (وكذلك من دون ضربة أو مقطع ختامي منفصل) وقوامه تفعيلتان من الداكتيل يأتي بعدهما تفعيلتان من التروكي أو تروكي وسپوندي .

يؤكد (ليشمان) نفسه ثلاثة مقاطع في ترجمته في الأبيات الأولى والثانية والثالثة ، اذ يضعها بحرف مائل ، لعلمه أن قارىء الانگليزية قد لا يتوقف ويتمهّل بما يكفي لدى قراءة البيتين الأولين ، ولا يعطي وزناً كافياً وطولاً لكلمة and في البيت الثالث ، ما لم تكن لديه فكرة عن نوع المقطوعة التي يراد منه أن يتلو . يبدو لي أن القارىء الذي تعوّد على شعر النّبر ـ المقطع في الانگليزية ، على فرض أن هذا المثال يمثّل ذلك ، قد يشعر بشيء غريب حول هذه المقطوعة ولكنه قد يحاول تقطيعها على الشكل الآتي :

Ŏ gód/dĕss rúl̀/lin̆g fórt/ un̆ate Ánt/ĭúm
nŏw mán/ĭfést/ in̆ ráis/in̆g frŏm lów/ dĕgrée
oŭr mór/tăl cláy/ an̆d nów/in̆ túrn(ing)
íntŏ/ ă fún/ ĕrál/thĕ próud/ĕst trí(umph).

إن هذه المقطوعة الكميّة التي اجتهد في نظمها (ليشمان) تغدو في الواقع من الوزن الخماسي الآيامبي ذي النبرتين ، مع الجواز المقبول جداً في ورود تفعيلة آناپست أو ثلاثية المقاطع في الموضع الرابع / من البيت الثاني / حيث يصبح البيت الثالث من أربع تفعيلات آيامبية قياسية تماماً مع نهاية (مؤنثة) ، كما يغدو البيت الرابع من الوزن الخماسي الآيامبي المكتمل ، لولا تفعيلة التروكي في أول البيت ، وهي مسألة كثيرة الورود ، ولولا النهاية (المؤنثة) . ويبدو لي أن من المتعذر ، حتى على (ليشمان) نفسه ، إلقاء المقطوعة بطريقة لا تجعل النَّبر ـ المقطع (الذي يقوم عليه النمط الآيامبي ، والذي هو في صلب اللغة الانكليزية) أشد وضوحاً للسمع من الفروق الكمية لأن الشعور باختلاف النَّبر في الانكليزية أشدّ بكثير من الشعور بالاختلاف الكمّي ، وهذه صعوبة تواجه أكثر الشعراء براعة .

ولكني مع ذلك سأقتطف أمثلة للتقطيع من شعر واحد من أبرز المعاصرين ، هو (لوي ماكنيس) الذي درّس الأغريقية حيناً في (برمنگهام) ثم في كلية (بدفورد) بجامعة لندن . هذا مثال من نمط (سافو)[٢] وهو نوع آخر من أوزان (هوراس) . تتكون (مقطوعة سافو) من أحد عشر مقطعاً في البيت الواحد تتكرر ثلاث مرات ، يعقبها بيت (أدونيسي) يتكون من تفعيلة داكتيل يعقبها سپوندي أو تروكي . ويتكون البيت ذو الأحد عشر مقطعاً من تروكي يعقبها سپوندي في البداية ثم داكتيل تقطعه وقفة قوية ، ثم ينتهي ذلك بتفعيلة تروكي وسپوندي تارة أخرى . (ثمة

خمسة مقاطع في النصف الأول من البيت وستة في النصف الثاني) لكن (ماكنيس) لا يضع نفسه في قيود آلية . فهو يسمح لنفسه بأبيات ذات اثني عشر أو ثلاثة عشر مقطعاً ، ولا يحاول دائماً أن يقحم حركة هابطة من تفعيلة داكتيل أو تروكي على الحركة الصاعدة الطبيعية في اللغة الانكليزية ، التي تنطوي عليها التفعيلة الآيامبية ، وهو ربما ينتظر منا أن لا نختصر المقطع ، بل أن نهمل من حسابنا بعض المقاطع الصغيرة لدى التقطيع . وقد يكون من نتيجة ذلك ما يمكن أن يدعى (نمط سافو الحر) ومن الغريب أنه يجعلنا أكثر إحساساً بالصفة الكمية ، وأقل ميلاً لفرض ايقاع النّبر ـ المقطع مما فعله باحث مدقق مثل (ليشمان) . هذه بعض المقطّعات من شعر (ماكنيس) مع تقطيع مؤقت :

Ōr bĕ/twēēn bēēch(es)/ vēr/ /dŭroŭs/ānd vŏl/ūpt(u)ōūs
Ōr whĕre/ brōōm ānd/ gōrse/ / bĕ/flāgged thĕ/chālklānd —
Āll thĕ/ flāre ānd/ gūst/ /ŏ ŏf th(e)/ūnĕn/dūrĭng
Jōys ŏf ă/ sēāsŏn.

Ĭf ŏn(ly)/ yōū wōūld/ cōme/ / ănd/ dāre thĕ/ crȳstăl
Rāmpărt/(of) rāīn ānd (the)/bŏt/ / tŏmlĕss/ mōāt ōf/ thūndĕr
Ĭf ŏn(ly)/nōw yōū/ wōūld/ / cŏme Ī/shōūld bĕ/hāppȳ
Nōw ĭf nŏw/ ōnlȳ.

أو بين الصفصافات المورقة الغضّة
أو حيث تنشّر أشجارُ الوزّال بيارقها في الأرض الجيرية ـ
كلّ الفورة والمتعة في العابر
من أفراح الموسم .
لو أنّك تأتين فتختبرين البلّور

من المطر المتهافت أو غور الرعد يحيط بنا
لو أنّكِ تأتين الآن لكنتُ سعيداً
الآن لو الآن .

رغم أن الحركة هنا هي حركة صوت الكلام الطبيعي ، ورغم هذا الحس الدافع بالايقاع ، يخيّل للمرء أنه حتى القارىء غير المدرّب قد يدرك بأن أية محاولة لوضع هذه الحركات البطيئة الحزينة المجرجرة ، هذه الاستطالات ، في أوزان نبر ـ مقطع تقليدية هي محاولة لا طائل تحتها ، اضافة الى صعوبتها البالغة . إن قصيدة مثل هذه تذكّرنا بالمرونة الفائقة الموجودة في اللغة الانگليزية ، كما أنها تجعلنا نشعر أن الأوزان الكمية ، كما يعالجها (ماكنيس) في هذه القصيدة بنوع من الحرية الداخلية ، قد يكون لها مستقبل أوسع في الشعر الانگليزي من مستقبل التجارب المحضة التي يقوم بها الباحثون .

إن هذه المحاولات في أوزان (هوراس) هي بنظري من أمتع أنواع الشعر الكمّي في الانگليزية . لقد أصبح الوزن السداسي شائعاً لأنه الوزن الذي استعمله (هوميروس) و (ڤرجيل) . وهو بيت يتكون من ست تفعيلات ، قد تكون من الداكتيل أو السپوندي في الأربع الأولى ، وتكون التفعيلة الخامسة من الداكتيل عادة ، كما تكون السادسة تفعيلة سپوندي دائماً . لقد كان الوزن السداسي موضع محاكاة ، لا في محاولة الحفاظ على التفعيلات الكمية وحسب ، بل في

إحلال تفعيلات النبر ـ المقطع محل تفعيلات الكم : فتكون تفعيلات السپوندي في هذا السداسي المشدّد ميّالة نحو التفعيلات التروكية . لا يتمتع هذا الوزن بجاذبية خاصة في اللغة الانگليزية ، سواء في صيغته الكمية أو في صيغة النّبر ـ المقطع ، رغم أن الصيغة الأخيرة يمكن أن تستخدم في الحكاية الهازلة أو الساخرة ، كما فعل (كلَفْ)[٣] ، أو في سرد حكاية متسلسلة على شيء من العاطفية ، كما فعل (لونگفيلو)[٤] في إيڤانجيلين أو غرام مايلز ستاندش . هذان بيتان في الوزن السداسي الكمّي من شعر (آسكام) من العصر الأليزابيثي ، من قصيدته معلم المدرسة :

Āll trăve/ lērs dō/ glādlў rĕ/pōrt grēat/prāīse ŏf Ŭ/lȳssēs
Fōr thăt hĕ/ knēw mănў/ mēn's mān/nērs ānd/ sāw mănў/ cīties.

يشيد جميع الرحالة كثيراً بذكر يوليسيس
لأنه عرف الكثير من أخلاق البشر ورأى الكثير من المدن .

هذه محاولة معقولة للجمع بين الصفات الكميّة وأنماط الكلام الانگليزي المعتاد ، لكن المقطع الأخير من كل من الكلمتين (رحّالة) و(أخلاق) / في النص / لا يعدّ مقطعاً طويلاً إلا من باب التخيّل ، كما أن حرف الراء لا يملك صفة حرف صحيح ، ويكون حرف السين ، في آخر الكلمة ليدل على صيغة الجمع ، صوت زاي في الواقع . إن كلا المقطعين في غاية القصر ، وربما كانا كذلك في اللغة الانگليزية على عهد

الملكة اليزابيث/ ١٥٥٨ - ١٦٠٣/ . إن الكميّة الحقيقية في كلمة (رحّالة) قوامها مقطع طويل يعقبه قصيران ، أو مقطع طويل يعقبه قصير واحد ، بعد خبن المقطع الأوسط ؛ وفي كلمة (أخلاق) تكون الكميّة مقطعاً طويلاً يعقبه آخر قصير . يقترب (لونگفيلو) من ذلك كثيراً في أوزانه السداسية المشددة :

Lóng wĭth/ĭn hăd bēen/ spréad thĕ/ snów-whīte/ clóth ŏn thĕ/ táblĕ;
Thére stoòd thĕ/ whéatĕn/loáf, ănd thĕ/ hónĕy/ frágrănt wĭth/ wĭld flòwers

في الداخل كان غطاء المائدة الأبيض كالثلج منشوراً
منذ زمان ؛
وهناك انتصب رغيف القمح مع العسل يفوح بأزهار
بريّة .

لا يتردد الشاعر بالتعويض بتفعيلات تروكي تحمل صفة النّبر - المقطع ، ويكون مما يقوّي هذين البيتين أن اثنتين من تفعيلات التروكي (القوية) هما (الأبيض كالثلج) و(أزهار برية) / في النص / هما في الواقع تفعيلتان من وزن السپوندي الإنكليزي الكمّي أصلاً ، إذ ان المقطع طويل في كل من الكلمات الأربع (snow- white, wild- flowers ومن الواضح أن كلمة flowers هنا تتكون من مقطع طويل واحد ، رغم أنها لا ترد كذلك بالطبع في الشعر الإنگليزي دائماً) . يتعطّف (سانتسبري) إذ يقول إن هذا البيت في ايڤانجيلين (شائع يحمل إيقاعاً يقبل الترنيم) ، لكنه يرى أن البيت ينطوي على إيقاع الآنايست ، شأن جميع الأبيات في الشعر الإنگليزي من

وزن الداكتيل وصفة النّبر ـ المقطع . يمكن أن نلمس ذلك في البيت الأخير من المقطوعة إذا نظرنا إلى كلمة (آه) في أول البيت على أنها (ضربة) إيقاع :

Áh!/ ŏn hêr spír/ĭt withín/ â déep/ĕr shád/ŏw hăd fáll(en).

آه ! على روحها في الداخل سقط ظلّ أعمق .

إن الانطلاق في وزن الآنابست ، الكمين في أبيات ايڤانجيلين ، هو الذي يكوّن هذا التشكيل الجذّاب من التطافر والنعومة ، رغم أنه على شيء من الآليّة . وفي شعر (كْلَفْ) الذي ينزع كثيراً نحو أوزان سپوندي ذوات نبر ـ مقطع ، نجد البيت أثقل حركة ، وهو إذ لا يبلغ أوزان سپوندي ذوات نبر ـ مقطع فعلاً (وهو ما ينكر امكان وجوده جماعة تريگر ـ سمث) نجد في شعره الكثير من (ثقيل) التروكي ذي المقطع ـ النّبر ، وهي أساساً أوزان سپوندي كميّة :

Ĭ wás quite/ ríght lăst/ níght, ĭt/ ĭs tŏo/ sŏón, tŏo/ sŭddĕn.

كنتُ على حق تماماً ليلة أمس ، فالأمر عاجل ومباغت .

رغم أن البيت الشعري عند (كْلَفْ) أقل آليّة من الوزن السداسي المشدّد عند (لونگفلو) نجده يتميز بمرونة وقوة تعبير لقاء غموض أكبر . لو أخذنا هذا البيت على انفراد لأمكن تقطيعه بسهولة على الوجه الآتي :

Ĭ wás/ quite ríght/ lăst níght, /ĭt ĭs/ tŏo sóon,/ tŏo súdd(en),

أي على شكل تفعيلات آيامبية متسلسلة : أو على شكل تفعيلات تروكية متسلسلة قد تكون أقل جاذبية ، لكنها غير مستحيلة :

Ĭ wăs/ quite right/ lăst night,/ ĭt ĭs/ tóo soŏn,/ tóo sŭdděn.

على المرء أن يدافع عن التقطيع الأول الصحيح على أساس أنه يمثل توكيد المعنى في البيت أكثر مما يفعل التقطيع الآيامبي أو التروكي .

يعتقد (سانتسبري) أن في اللغة الانگليزية نزوعاً طبيعياً الى (البَرَمْ بالنمط الكلاسي) . وقد يوافقه المرء بشكل عام ، على الرغم من الجاذبية الموجودة في المثال من شعر (ماكنيس) . لكن المحاولات لمحاكاة (النمط الكلاسي) محتملة الورود ، وآمل أن هذا المقطع من الفصل يوضح بأن تقطيع أمثال هذه المحاولات غير صعب ولا مستحيل ، كما قد يخشى المبتدئون في محبة الشعر الانگليزي ممن لا دراية عندهم بعروض الاغريقية أو اللاتينية .

الوزن المقطعي الصرف

ثمة لغات ، قد تكون الفرنسية واحدة منها ، لكن اليابانية تشكّل مثالاً أبسط وأوضح ، تكون فروق النّبر وفروق الكمّ في مقاطعها ضئيلة ، أو أنها لا تلاحظ إلا قليلاً ، بحيث لا تعود ذات دور في العروض . في مثل هذه اللغات يكون حساب

المقطع (بالاضافة الى القافية في الشعر الفرنسي) هو الذي يحدّد أبيات الشعر. اليابانية لغة ذات مقاطع قصيرة مفتوحة. لا يستطيع الشعر الياباني أن يستخدم القافية أو تواتر الحروف الصحيحة ليحدد بيتاً من الشعر ، لا لأن القافية وتواتر الحروف الصحيحة لا توجد في اللغة اليابانية بل لأنهما يوجدان دوماً في الكلام العادي فلا يعود لهما قيمة جمالية . إن أشهر أنماط القصيدة اليابانية يتكون من بيت ذي خمسة مقاطع ، يعقبه آخر ذو سبعة ، وثالث ذو خمسة مقاطع . يدعى هذا النمط (هايكو) وهو من القصائد الموسمية . يصوّر البيت الأول مشهداً ؛ ويقدّم البيت الثاني فاعلاً أو ممثلاً يتحرك ، أو فعلاً إزاء المشهد ؛ ويمزج البيت الثالث المشهد مع الفاعل أو الممثل أو الفعل . يكون الأسلوب عرضاً خالصاً ، أو كما قد يقال في الانكليزية صُورَياً (إن أوائل الشعراء الصُوَريين الانكليز مثل (هيوم) و(فلنت) و(باوند) يدينون كثيراً للصيغ النثرية الفرنسية لقصائد الهايكو اليابانية) لا يقدم الشاعر تعليقاً ظاهراً ، فالواقع أن اليابانيين ، برغم حبّهم للطبيعة ، يحسبون الشعراء من أمثال (وردزورث) ،الذين يكثرون من التعليق ، أنهم يستخدمون في الشعر مادة هي أكثر ملاءمة للنثر التأملي أو الفلسفي .

لننظر الآن في أشهر قصائد الهايكو اليابانية ، وهي قصيدة (باشو) حول الضفدعة والبِركة . يكون تفصيل المقاطع في غاية السهولة ، وذلك بوضع الأرقام فوق المقاطع :

فورويكي يا

(فورويكي = بِركة قديمة (البِركة ، البِرَك القديمة) . يا= أجل و . . .) .

كاوازو توبيكومو

(كاوازو = ضفدع (الضفدع ، الضفادع) . توبيكومو = يتقافز) .

ميزو نو أوتو

(ميزو= ماء (الماء) . نو= الـ الاضافة . أوتو= صوت) .

١	٢	٣	٤	٥		
فو	رو	ي	كي	يا		
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧
كا	وا	زو	تو	بي	كو	مو
١	٢	٣	٤	٥		
مي	زو	نو	أو	تو		

تكون أصوات حروف العلّة مما يشبه حروف العلّة في الايطالية ، وهي جميعها قصيرة .

من الواضح أن نقل الأثر العروضي والجمالي من الهايكو الياباني بدقة للانگليزية مسألة غير ميسورة رغم أن نظم الهايكو بالانگليزية أصبح تسلية شائعة في الأيام الأخيرة . إن ترجمة

كهذه مثلاً لا يمكن أن تخلو من أنماطِ النّبر :

١ ٢ ٣ ٤ ٥
الـ بركة القديمة ، أجل ، و

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧
الـ ضفدع الذي يتقافز هو يدخل في

١ ٢ ٣ ٤ ٥
الـ ماء و الـ صوت

وتكون الترجمة الانكليزية ذات أنماط نبر غير موجودة في اللغة اليابانية :

The old pónd, yés, and
A frog is júmping ínto
The wáter, and spláśh,

قد نقترب قليلاً من الحركة الخفيفة في النص الياباني عن طريق تقليل عدد المقاطع في بيت من الترجمة الانكليزية ، لكن المرء برغم ذلك لا يقترب كثيراً .

1 2 3 4
Old pond, yes, and
1 2 3 4 5
Frog jumping into
1 2 3 4
The water's noise.

1 2 3
Old pond, yes,
1 2 3 4
Frog there jumping,
1 2 3
Water's noise.

نجد في هاتين الصيغتين القُصريَين أثراً أكبر من بناء الجملة اليابانية ، وهو ما أدعوه بالغموض المركّز ، لكنهما ما تزالان على عروض النَّبر الصرف الانكليزي في أبيات من نبرتين قويتين ، لذلك يبدو أن أوزان المقطع الصرف لا تلائم عروض اللغة الانكليزية في حالتها الطبيعية . لكننا نجد في فترة قد تبلغ أربعين سنة أن عدداً من الشعراء البارزين قد نظموا قصائد فيما يحلو لهم أن يدعوه وزن المقطع الصرف : مثل (ماريان مور) الرائدة في هذا المجال ، ومثل أبرز شاعرة في هذا النمط هي (اليزابيث داريوش) ابنة الشاعر الكبير (روبرت برْجز) ، ومثل (و . هـ . أودن) في أحسن قصائده في الفترة الامريكية ، ومثل (توم گن) الذي درس على (آيفور ونترز) في جامعة ستانفورد والذي يعد (شاعر منتصف الأطلسي) ؛ وفي آيرلند وانگلترا ثمة (رچارد مرفي) و (ب . س . جونسن) و (جورج ماكبث) . ثمة اهتمام واضح بعروض المقاطع ، وهو أمر يجب أن ننظر فيه .

إن الشاعر الناطق بالانگليزية ، الذي يختار أن ينظم بحساب المقطع الصرف ، لا يحاول بالطبع أن يلغي النظام الصوتي والعروض في الكلام الانگليزي الطبيعي . فهو لا يزيد على أن يقيم نمطاً جديداً يحدد فيه البيت من الشعر الانگليزي . وقد يكون من الصعب إدراك مقصده أول الأمر . لقد رأينا أن من الممكن عادة تفسير بيت يقوم على خمس تفعيلات من ذوات النبر ـ المقطع ، أو بيت من تفعيلات مشدّدة ، خصوصاً لدى

الالقاء ، **كما لو كان** بيتا رباعي النّبر من نبر المعنى الصرف . ووزن نبر المعنى الصرف يشكّل أكثر الأوزان طبيعية في اللغة الانكليزية . وكذلك يكون وزن النبر ـ المقطع ، رغم الاصطناع ، أكثر (طبيعية) بقليل من الوزن الكمي في اللغة الانكليزية ، كما تكون أغلب التمرينات في الأوزان الكميّة مما يمكن إعادة تفسيره ، وبخاصة لدى الالقاء ، كما لو كانت أبيات نبر ـ مقطع غير معتادة قليلاً . ونحن نستعمل نبر معنى صرف طوال الوقت عندما نتكلم الانكليزية أو نقرأها ؛ ونحن لا نميّز عن قصد التفعيلات المشدّدة أو تفعيلات النّبر ـ المقطع إلا عندما نقرأ الشعر ، أو ربما نفعل أحياناً عند تقطيعه فقط ؛ كما أننا قد لا نلتفت عن وعي للتفعيلات الكمّية الا عندما نقرأ شعراً قيل لنا أن نقرأه على أنه شعر انكليزي كمّي . إن وحدات حساب المقطع ليست بالشيء الذي نعيه عادة على الاطلاق ، والواقع أن من سمات النطق الانكليزي ، وهو ما لا يصح على كلام أميركا الشمالية ، إدغام أو خبن كثير من المقاطع ذات النبر الواطىء أو عديم القيمة في بعض الكلمات الطويلة . وثمة العديد من الكلمات الانكليزية التي تضم صوت حرف علة مزدوج وتنتهي بـ r أو مثل flower, power, hour, tire, fire يستخدمها الناظمون بالنّبر ـ المقطع ، إما بوصفها ذات مقطعين أو ذات مقطع واحد ، حسبما يحلو لهم . ومن الواضح أن المقطع في الانكليزية عنصر كلام متنقّل غامض أكثر مما هو في اللغة اليابانية .

هذه مناقشات نظرية شديدة في وجه امكانية النظم بالمقطع الصرف الذي يلقى نجاحاً كبيراً في أواسط المثقفين الانگليز على اختلاف طبقاتهم والذي ازدهر أكثر في الولايات المتحدة . في الكلام الأمريكي لا تميل المقاطع الى الادغام حتى عندما تكون ضعيفة ، وتتقارب أصوات حروف العلة المفردة والمزدوجة في الكمّ واللون ، وتبدو نغمة الكلام الأمريكي للسامع الانگليزي أكثر تسطحاً واستواء ورتابة من نغمات الكلام الانگليزي كما يبدو أن المقاطع ذات نبر المعنى الرئيس تنال قسطاً من التوكيد أقل مما تناله في القياسي من كلام المثقفين الانگليز ، وتنال أكثر من ذلك مقاطع الدرجة الثانية والثالثة أو مقاطع النّبر الأدنى .

في مقالة في صحيفة المستمع ، للشاعر الانگليزي (دونالد ديڤي) الذي هاجر مؤخراً إلى كاليفورنيا ، نجد إشارة الى عوز الكلام الأمريكي الى نبرة النغم أو النغميّة . يعبّر الانگليزي ، أو أنه كان يعبّر ، عن الكثير من موقفه ، ومركزه الاجتماعي ، وشعوره تجاه من يتحدث إليهم عن طريق ما يدعى عموماً (نبرة الصوت) . فهو يرسل إشارات بما يطلق من أصوات . لكن نمط الكلام الأمريكي ، بميله الى تسوية الفروق الاقليمية والطبقية يوفر ما يمكن أن يدعى حرية ومساواة بين الوحدات المقطعية ، وربما لم يكن من باب المصادفة أن رواد أوزان المقطع الصرف في هذا القرن مثل (ماريان مور) كانوا من

الأمريكان . إن الفرق الجمالي الوحيد بين وزن المقطع الصرف وأنواع الأوزان التقليدية كما يبدو لي هو ما يمكن للأول أن ينقله من انطباع بالدقة الشديدة التسطح والجفاف إضافة الى كونها تنطوي على مشقة كبيرة الى جانب ذلك .

كانت أغلب القصائد المبكرة في شعر (ماريان مور) من الشعر الحر ويبدو أنها منذ مرحلة مبكرة كانت تشعر بالحاجة الى هيكل اكثر تنظيماً (وأنا مدين بهذه الملاحظات الى تلميذتي النابهة (بيتي دايموند) التي أرجو أن تنشر قريباً دراستها الطويلة الرائدة عن شعر الآنسة مور). هاتان مقطّعتان من بواكير شعر الآنسة (مور) تتكون الواحدة منها من خمسة أبيات قوامها ٦ ، ١٢ ، ٧ ، ١٠ ، ١٤ مقطعاً على التوالي واستطعت ضبط حساب المقاطع بجعل صوت حرف العلة القصير في كلمة the others يخبن أو يزول . ولنلاحظ كذلك أن كلمة ac-tu-al تنطق بثلاثة مقاطع كاملة ، بينما نجدها بالنطق الانكليزي المتوسط غالباً ما تندغم في مقطعين قبيحين على شكل (آك ـ شل) .

1 2 3 4 5 6
'Taller by the length of
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
a conversation of five hundred years than all
1 2 3 4 5 6 7
th(e) others, there was one whose tales
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
of what could never have been ac(-)tu(-)al

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14
were better than the haggish uncompanionable drawl
1 2 3 4 5 6
of certitude; his by-
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
play was more terrible in its effectiveness
1 2 3 4 5 6 7
than the fiercest front attack.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
The staff, the bag, the feigned inconsequence
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14
of manner, best bespeak that weapon, self-protectiveness.

أطول بمقدار
حديث يستغرق خمسمئة عام من جميع
الآخرين ، كان ثمة واحد حكاياته
عما لا يمكن أن يكون حقيقياً
كانت أفضل من تنطّع الواثق الكريه
المنفّر ؛ كان عبثه
الجانبي أشد فتكاً في تأثيره
من أعنف مواجهات الهجوم .
العصا والحقيقة واللاأباليّة المصطنعة
في السلوك أفضل ما يمثل ذلك السلاح،وقاية النفس.

يجب أن نلاحظ أن عدداً من هذه الأبيات يمكن أن يقطع كأبيات نبر مقطع نظامية تماماً . لذا قد يكون البيت

Thán thě/ fíěrcěst/ frónt ătt/áck

من الوزن الرباعي التروكي من نوع النبر ـ المقطع ، مع تفعيلة أخيرة مبتورة. وإذا لم نأخذ بالخبن كما تفعل الشاعرة ، يكون

Thě óth/ ěr, thére/ wǎs oné/ whǒse táles

من الوزن الرباعي الآيامبي النظامي تماماً . وبيتان مثل

Ǒf whát/ coǔld név/ ěr háve/ beěn áct/ ǔál

Thě stáff/ thě bág/ thě feígned/ iňcóns/ěquénce

يكون في كل منهما إيقاع آيامبي نظامي تام . وإذا راعينا مقصد الشاعرة ، لا نعود نعطي الأبيات هذا الايقاع الثقيل المنعزل ، بل ننظر الى حركة المقطع كاملة على أنها وحدة وزنيّة (بما في ذلك بناء الجملة والمعنى وعدد المقاطع) لكننا هنا ، كما سبق مراراً ، نلاحظ أننا لدى الاقتراب من نمط وزن تجريبي وجديد نتكيء قليلاً على نمط أكثر الفة (وربما يفعل الشاعر ذلك أيضاً) .

(ماريان مور) شاعرة تستخدم نظام المقطع الصِّرف لكي «تتجنّب هجوماً أمامياً مباشراً» بعبارة الآنسة (دايموند) المناسبة لكن (و . هـ . أودن) شاعر يندر أن يحفل بهذا النوع من التجنّب ، فهو في الواقع مباشر وأمامي جداً في هجومه على القارىء . وقد كان فذّاً في استخدامه شعر المقطع الصِّرف لغايات مختلفة تماماً . نجد خطاب (ألونزو) الى (فرديناند) أو

تعليقه على شكسبير في مسرحية العاصفة ، أن في قصيدته البحر والمرآة يقع ذلك الخطاب في مقطوعة من أحد عشر بيتاً ذات تسعة مقاطع ، وبيت آخر من سُبعة مقاطع تكون قافيتها أ أ ب ب ج د د هـ و هـ و ج . ولأن النبرات لا تحسب في نمط المقطع الصّرف ، يمكن أن تقعٍ القوافي على مقاطع من النَّبر الأدنى ، أو ما يدعى في شعر النٍّبر ـ المقطع بالقوافي الخارجة عن النبر . بسبب غياب ما يمكن أن يدعى بيت مقاطع تسعة يرد طبيعياً في وزن النبر ـ المقطع الانگليزي (عدا عن الرباعي الايامبي ذي النهاية المؤنثة ، أو الخماسي الآيامبي المبتدىء بتفعيلة مبتورة ، كما نجد أحياناً في شعر چوسر) ليس من خطر كبير في النظر إلى أبيات (أودن) ذات تسعة المقاطع على أنها آيامبية قياسية :

1 2 3 4 5 6 7 8 9
Dear Son, when the warm multitudes cry
1 2 3 4 5 6 7 8 9
Ascend your throne majestically,
1 2 3 4 5 6 7 8 9
But keep in mind the waters where fish
1 2 3 4 5 6 7 8 9
See sceptres descending with no wish
1 2 3 4 5 6 7 8 9
To touch them; sit regal and erect,
1 2 3 4 5 6 7 8 9
But imagine the sands where a crown
1 2 3 4 5 6 7 8 9
Has the status of a broken-down
1 2 3 4 5 6 7 8 9
Sofa or mutilated statue:

1 2 3 4 5 6 7 8 9
Remember as bells and cannon boom
1 2 3 4 5 6 7 8 9
The cold deep that does not envy you
1 2 3 4 5 6 7 8 9
The sunburnt superficial kingdom
1 2 3 4 5 6 7
Where a king is an ob*ject*.

بُنيّ العزيز ، عندما تصرخ الجماهير المحتدمة
تَسَنّم عرشك في جلال ،
ولتبقَ في ذهنك المياه حيث السمك
يبصر الصوالج النازلة اليه من دون رغبة
أن تلمسه ؛ اجلس بهيئة مليك منتصباً ،
وتصوّر الرمال حيث التاج
له منزلة أريكة
محطمة أو تمثال مشوّه :
تذكّر ، إذ تهدر الأجراس والمدافع ،
الغورَ البارد الذي لا يحسدك
على مملكةٍ ضحلةٍ لوّحتها الشمس
حيث يكون المليك محض شيء .

لقد وضعت القوافي الخارجة عن النّبر هنا بحرف مائل ؛ وعند الالقاء أفضّل كذلك احتساب you في envy you في عداد القوافي الخارجة عن النّبر ، فأخفف نبرها بدل تشديده : ولكني

أحسب أن اختيار هذا النمط من النبر يفرضه جسّي البلاغي لا عروض الشاعر . عندما نمعن النظر في هذا البيت ذي المقاطع التسعة نجد أنه يميل الى الانقسام الى وحدات جُملية من ثلاثة مقاطع ، لكن هذه الوحدات تقاوم التفسير على أنها تفعيلات نبر ـ مقطع :

See sceptres/ descending/ with no wish . . .
Remember/ as bells and/ cannon boom . . .
The cold deep/ that does not/ envy you . . .

ولو كان لدينا حس بما يمكن أن يدعى تفعيلات نبر ـ مقطع (كمينة) لأصبح هذان البيتان من ذوات المقطعين ، آيامبية كانت المقاطع أم تروكية :

Åscénd/ yoŭr thróne/ mǻjést/ĭcǻl (ly)

Hás thĕ/státŭs/ óf ǻ/ brókĕn-/dówn . . .

في هذا المثال من شعر (أودن) ، كما في المثال من شعر (ماريان مور) تقدِّم أوزان المقطع الصِّرف مزيجاً من المرونة والشكلية ، لكننا في المثال الأول نكون أشدّ وعياً بالعنصر الشكلي منّا في المثال الثاني ، وأكثر وعياً بإيقاع النبر المقطع (الكامن) أو (المضمر) .

تنزع تجارب الأبيات ذوات المقاطع العشرة أن تكون أقل

نجاحاً من بيت (أودن) ذي تسعة المقاطع ، لأننا نكون أشد نزوعاً الى تقطيع بيت المقاطع العشرة على أنه من الوزن الآيامبي المألوف ، أو أننا نحاول تفسيره على أنه من أبيات النّبر الصِّرف . لقد جرت مناقشات طويلة في ملحق التايمز الأدبي في أواسط الخمسينات حول قصيدة (امرأة الدار) من مجموعة (رچارد مرفي) الشعرية بعنوان الاقلاع الى جزيرة . أراد الشاعر أن ينظم رباعيات بالمقطع الصِّرف قوام البيت فيها عشرة مقاطع .

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
On a patrician evening in Ireland
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
I was born in the guest-room; she delivered me.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
May I deliver her from the cold hand
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Where now she lies, with a brief elegy?

في مساء نفيس في آيرلند
ولدتُ في غرفة الضيوف ، هي التي أخرجتني
هل لي أن أخرجها من القبضة الباردة
حيث ترقد الآن ، بمرثية قصيرة ؟

إذا تجاوزنا حقيقة أن البيت الثاني قوامه اثنا عشر مقطعاً ، تبقى المشكلة هنا أن الأبيات يمكن أن تقطّع بشكل مقبول تماماً على أنها خماسيات آيامبية نظمت بحرّيّة :

Ón å/ påtríc/iån év/ ḙníng/ iñ Íre(land)
Í wås/ bórn ín/ thě gúest-/roôm; she/ dělív/ erěd mé.
Mây Í/ dělív/ěr hér/ frôm thě/ còld hánd
Whère nów/ shě líes/ wíth å/ bríef él/ěgý?

لا يوجد بديل هنا ، مما لم نجد له سابقة ، حتى في التروكي في التفعيلة الثانية الحساسة من البيت الثاني . لا يقود هذا التقطيع المقترح الى إلقاء مغلوط ، ولكننا إذ نسترسل في القصيدة ، قد نبدأ بعد مقطعين أو ثلاثة بالشعور أن الخماسيات الآيامبية ذات النّبر ـ المقطع ليست هي الغرض . ولدى الكتابة الى ملحق التايمز الأدبي للدفاع عن (رچارد مرفي) الذي اتُّهم بفشله في السيطرة على الأوزان التقليدية وقعتُ أنا في خطأ معاكس إذ فرضتُ أن قصده كان أن ينظم أبياتاً رباعية النّبر على وزن النّبر الصِّرف ، أو ، بشكل عام ، على نمط (لانگلاند) باستعمال القافية أحياناً بدلَ تواتر الحروف الصحيحة . كان تقطيعي كالآتي :

Ón a patrícian: évening in Íreland
I was bórn in the gúest-room: shé delívered me.
May I delíver hér: from the cóld hánd
Where nów she líes : with a bríef élegy.

ما زلتُ أعتقد أن هذا التقطيع أقرب من التقطيع الآيامبي الخدّاع قليلاً في الاشارة الى كيفية القاء هذه الأبيات . لم يكن (مرفي) يقصد أحد التقطيعين ، وكان لا يريد من القارىء أن يتوقع أبياتاً آيامبية قياسية ، وكذلك لم يكن يتوقع من المرء أن

يستبعد نبر الكلام . ومن ناحية أخرى أخبرني (ب . س . جونسن) ، وهو أحد الشعراء الشباب الذين جرّبوا وزن المقطع الصّرف في أبيات عشرية المقاطع ، أنه يدرك أن الكثير من أبياته العشرية قد تنقلب الى خماسيات آيامبية قياسية نسبياً ـ فالمسحة الآيامبية مألوفة في إيقاعات الكلام الانگليزي المعتاد . وقد يحدث في المدى الطويل أن أهم فائدة للتجارب الحديثة في أوزان المقطع الصّرف كونها لن تحل محل أوزان النّبر ـ المقطع ، أو أوزان النّبر الصّرف أو التجارب الانگليزية في الأوزان الكميّة ، بل إنها ستضفي مرونة أكبر على طريقة تناول هذه الأوزان .

يحسن بالمجرِّب أن يتحاشى حساب المقاطع التي تقترب كثيراً من تقطيع النّبر ـ المقطع الآيامبي القياسي . تكون الأرقام الفردية مثل السبعة والتسعة أكثر انصياعاً للأوزان المقطعية من الأرقام الزوجية مثل الثمانية والعشرة . في تجاربه المقطعية في مجموعة رؤسائي الحزانى ، يحصل (توم گن) على نتائج طيبة في الرباعيات سباعية المقطع ، ذات القوافي الخارجة على النّبر ، التي غالباً ما تكون كذلك أنصاف قوافي :

1 2 3 4 5 6 7
I am approaching. Past dry
1 2 3 4 5 6 7
towers softly seeding from mere

1234 5 6 7
delicacy of age, I
1 2 3 4 5 6 7
penetrate, through thickets, or
1 2 3 4 5 6 7
over warm herbs my feet press
1 2 3 4 5 6 7
to brief potency. Now with
1 2 3 4 5 6 7
the green quickness of grasses
1 2 3 4 5 6 7
mingles the smell of the earth. . .

أنا مقبِلٌ . عبر اليابس
من الأبراج علّتها السنابل قليلاً بفعل
تطاول الزمن ، أجوس
خلال الآجام ، أو
عَبر أعشاب دافئة ، تطأ قدماي
نحو انتعاشة قصيرة . الآن مع
الحيوية الخضراء في الأعشاب
تمتزج روائح الأرض . . .

هذه حركة طبيعية ، يبدو أنها تلائم موضوع استغوار الطبيعة المؤقت ، وتقاوم الأبياتُ التقطيعَ بشدّة ، سواء في رباعيات تروكية بتفعيلة أخيرة مبتورة أو في ثلاثيات آيامبية بنهايات مؤنثة .

لقد درسنا حتى الآن جميع الأنماط الممكنة في نظم بيت

من الشعر الانكَليزي ، بوزن النَّبر الصِّرف ؛ بوزن النَّبر ـ المقطع أو التفعيلة المشدّدة ؛ بالوزن الكمّي (أو بأشباه مشدّدة من أنماط التفعيلة الكميّة) ؛ وبحساب المقطع الصّرف . لقد رأينا أن وزن النَّبر الصِّرف أكثر تساوقاً من غيره مع طبيعة اللغة الانكَليزية ، لكنه لا يسمح بتنويعات لطيفة كالتي نجدها في وزن النَّبر ـ المقطع . وقد رأينا أن الوزن الكمّي لا يتناسب تماماً مع طبيعة اللغة الانكَليزية ، لكن يمكن النظم به على شيء من النجاح ، رغم أنه يتعرض عموماً لخطأ التفسير عند ذي السمع غير المدرب ، فيحسبه وزن نبر ـ مقطع من نوع غير مألوف نسبياً . وأخيراً رأينا أن طبيعة اللغة الانكَليزية ـ بما في ذلك غموض التعريف الذي نقدمه لمفهوم المقطع ـ تجعل وزن المقطع الصِّرف نظرياً لا يناسب اللغة الانكَليزية كثيراً ، ومع ذلك استخدمه بنجاح كبير بعض المشهورين من الشعراء المحدثين . وقد حاولت ، من دون استعمال المصطلحات الخاصة بعلم الصوت ، أن أؤكد العلاقة الحميمة بين الأنماط الوزنية وأنماط الكلام الانكَليزي ، وبخاصة أنماط المعنى ـ النَّبر . إن أفضل فائدة يمكن أن يجنيها القارىء المبتدىء من هذا الكتاب حتى الآن لا تكون باستخدام طرائقي في تقطيع شعر لم أقدّم أمثلة منه ، بل بمحاولة نظم أشعار من عنده حسب المبادىء المختلفة التي عرضتُ . نحن نقترب الآن من نهاية الرحلة . القافية موضوع بسيط لدى المقارنة بالايقاع ، والشعر الحر ، الذي سأفرد له فصلاً قصيراً في الختام ، سوف يظهر

دائماً ، عندما يكون ناجحاً ، ليس (حرّاً) بالفعل ، بل نوعاً من التعديل يجري على واحد من الأوزان الأربعة التي عرضناها : شعر النَّبر ، شعر النَّبر ـ المقطع ، الشعر الكمّي ، شعر المقطع الصِّرف . ولا توجد في اللغة الانكليزية مبادىء في النظم غير هذه ، في حدود معرفتي .

لقد تجاوزت في هذا الكتاب الصغير النظر فيما يدعى أحياناً نثر الطقوس الدينية ، كالمزامير مثلاً ، وغيرها من الفقرات الشعرية كالتي توجد في (كتاب الصلوات الانگليكي) أو في النسخة الرسمية من الكتاب المقدس . إن الأثر الشعري القوي في هذه الأمثلة يعتمد على النظائر البلاغية أكثر مما يعتمد على أي من المبادىء الوزنية الصِّرف :

«لا تخبروا في جَتّ . لا تبشِّروا في أسواق اشقلان»(٥) .

يمكن استعمال نثر الطقوس الدينية وسيلةً في الكتابة على مستوى شعري عالٍ : مثل ذلك ما كتبه (ديفد جونز) في آناثيماتا وما فعله (اليوت) في ترجمة آنابازس تأليف (سان ـ جون بيرس) . كتب (كلوديل) كثيراً من أعماله في جمل طويلة من نثر الطقوس الدينية ، وهو ما يدعى بالفرنسية (بويتات) /مصغّر بيت/ وقد ننحت له في الانگليزية كلمة مشابهة . لكن نثر

الطقوس الدينية ، مهما تكن قيمته الجمالية ، لا يمكن أن يكون شعراً ، كما ترد الكلمة في هذه الدراسة بمعناها الذي يميل الى الضيق ، لكني أحسبه معنى مفيداً من الناحية العملية .

٥

القافية

رأينا في شعر النّبر الصِّرف أن تواتر الحروف الأولى من شأنه الربط بين نصفي البيت الشعري ، وتحديد ، أو عَزل النصفين المربوطين لكي يصبحا بيت شعر لا قطعة نثر . وعند (سكيلتن) أصبح نصفا البيت بيتين مستقلين من شعر النَّبر تربطهما قافيتان في آخر البيتين ، أو سلسلة طويلة من القوافي أحياناً ، بدلاً من تواتر الحروف الأولى . بوجه عام ، تكون وظيفة القافية في شعر النَّبر - المقطع بالانكليزية مشابهة لوظيفة تواتر الحروف الأولى : تحديد أو عزل البيت الواحد من الشعر وربط أبيات متعددة من الشعر كذلك . لكن الروابط الممكنة عن طريق القافية تكون أكثر تنوعاً وأهمية من الروابط الممكنة خلال تواتر الحروف الأولى . وأحسب أن من المستحيل ، إذا لم تمر اللغة الانكليزية بتغيّرات عظيمة ، أن يكون بوسع أي شاعر انكليزي في المستقبل المنظور أن ينظم بيتاً من الشعر لا يكون في الأساس بيت نبر صرف ، أو بيت نبر - مقطع ، أو بيتاً كميّاً (أو محاكاة مشددة له) أو بيتاً يستند في الوزن على حساب

المقاطع . لكن بمقدور أي شاعر في أي وقت أن يبتكر شكلاً جديداً من المقطوعة ، أو يغيّـر في تشكيلات القافية المختلفة الموروثة في نمط بعينه مثل (الغنائية) . وإذا فسحنا المجال ، كما فعلنا في الفصل السابق ، لقافية النّبر النافر ، أو نصف القافية ، أو القافية النافرة ؛ لتواتر حروف العلة أو الصحيحة لاتّسع لدينا مفهوم القافية وما تستطيع أن تفعله : وقد نفيد كذلك من توسيع فكرتنا عن موضع القافية . إن وجود القافية في آخر البيت لا في أوله ، مثلاً ، مسألة تقليد وحسب ؛ لكن القافية الداخلية ظاهرة شائعة ومؤثرة .

تكون القافية في الموروث من الشعر الانكّليزي ذي النّبر ـ المقطع في آخر البيت ، وتشكّل الكلمتان قافية عندما يتفق فيهما حرف العلة الرئيس ، ذو النبر الرئيس ، مع اتفاق الحروف الصحيحة التي تلحق بها واختلاف الحروف الصحيحة الأولى مثل :

no , so - can , ban - long , song, length , strength .

أما الكلمات التي تتفق في اللفظ تماماً رغم اختلافها في المعنى ، مثل rose بمعنى وردة ، ونفس الكلمة التي تفيد ماضي الفعل rise/نهض/ فانها لا تعد من القوافي الصحيحة في الانكّليزية ، رغم أنها في الفرنسية تدعى قافية غنيّة وتعدّ زينة : لكن الانكّليزية تقبل القوافي من نوع grows , rose وكذلك love , glove . مثل هذه القوافي التي تقع على مقطع قوي واحد تدعى

بالـقوافي المذكّـرة . أمـا القـوافي مثـل roses, poses أو pretty , witty فانها تدعى بالقوافي المؤنثة : وتكون القوافي من نوع niminy , priminy - prettily , wittily - rosily , cosily مما يدعى بالقوافي الثلاثية ، ويقتصر استعمالها عادة على الشعر الخفيف أو الهازل . ويمكن أن توجد قوافٍ من أكثر من ثلاثة مقاطع مثل visibility, risibility أو يمكن أن تُختَرع ، لكن استعمالها ينحصر في الشعر الهازل جداً وأحياناً في شعر ملاهي الموسيقى أو شعر الهذر .

إن اللغة الانكليزية أقل غنى في قوافيها من كثير من اللغات الأخرى . فكلمة amore/ حب/ في اللغة الايطالية تشكل قافية مع كلمة cuore/ قلب/ لكن كلمة love/ حب/ في الانكليزية لا تشكل قافية كاملة الا مع الكلمة السمجة shove/ دفش ، دفع بغلظة/ أو مع الكلمة المبتذلة glove / قفّاز/ وهي قافية غنيّة كامنة في حد ذاتها . أما كلمة God/ الله/ المليئة بالغنى قدر امتلاء كلمة love/ حب/ بالمعنى ، فانها لا تجد قافيتها الأنسب الا في كلمة odd/ غريب ، شاذ/ مثل : How odd/ of God/To choose/The Jews(كم غريباً/ من الله/ أن يختار/ اليهود) أو في كلمة sod (وهي طبقة التراب التي يدفن تحتها الميت أملاً في ملاقاة ربه أو الثواء في رحمته) . توحي كلمة death/ موت/ الرتيبة بكلمة breath/ نَفَس/ كما توحي كلمة moor/ قمر/ المشابهة في الرتابة بكلمة June/ حزيران/ . أما

كلمات stream, gleam, dream / جدول ، ألَق ، حُلم/ فانها تتعلق ببعضها بشكل واضح . من أجل ذلك نجد عدداً من قوافي التساهل، وهي القوافي التي تبدو للعين كذلك ، لا للأذن ، مثل Love , move/ حب ، يتحرك/ قد جرى التعارف على قبولها في نظم الشعر بالانگليزية ؛ ومن أجل ذلك أيضاً نجد عدداً من الشعراء المعاصرين ابتداء من (ولفريد أوين) يبحثون عن بديل لمفهوم القافية الموروث . ان الانگليزية لغة (مثقلة بالحروف الصحيحة) ، مـلأى بكلمات تنتهي بتجميع حروف صحيحة شديدة الغلظة ـ ولنتذكر كلمة Sixths/ السوادس/ وهي كلمة لا تشكل قافية مع غيرها لحسن الحظ ـ لذا هي أقل ملاءمة لنظم الأغاني اليسيرة من لغات مثل الايطالية أو لغة أهالي جنوب سكتلند التي يتكلمها (برنز) وتمتلىء بكلمات تنتهي بحروف علة مفتوحة . هذا مثال من شعر (برنز) .

O never look down, my lass, at all,
O, never look down, my lass, at all,
Thy lips are as sweet, and thy figure complete,
As the finest dame in castle or hall.

لا تُغمِضي خجلاً يا بُنيّتي أبداً ،
لا تُغمِضي خجلاً يا بُنيّتي أبداً ،
شفتاك حلوتان وقوامك مكتمـل
مثل أجمل سيدة في قلعة أو قصر

فإذا أضفنا حرفي اللام على آخر كلمة في أصل البيت

الأول والثانيّ والرابع ، وبترنا التصغير في كلمة (بُنيَّة) ضاعـ اللّكنة ، وذهبت كل فتنة في القصيدة ، وبخاصة عند بتـ التصغير في أصل كلمة (بُنيَّة) مما يُفسد الايحاء بوجود قافيـ رباعية في *ha'* or *a'/Cast*le, at *Lass*ie. لكن الانكَليزية تتفوق ، من ناحية ، لا في استخدام القافية موسيقياً بل في الاشارة الى المعنى بشكل حادّ بارز (وهنا تكون النهايات المثقلة بالحروف الصحيحة ذات فائدة) : ويصح ذلك بخاصة في (المزدوجة البطولية) التي تقدم خير أمثلة الظّرف والادهاش في شعر (پوپ) .

But ne'er one sprig of laurel graced these ribalds
From slashing Bentley down to piddling Tibbalds . . .

Rufa, whose eye quick-glancing o'er the Park
Attracts each light gay meteor of a Spark,
Agrees as ill with Rufa studying Locke,
As Sappho's diamonds with her dirty smock. . . .

Now deep in Taylor and the Book of Martyrs,
Now drinking citron with his Grace and Chartres,
Now conscience chills her, and now passion burns:
And Atheism and Religion take their turns.

ليس من عُسلوج غار يكرِّم هؤلاء السفهاء
ابتداء من(بنتلي)السليط نزولاً الى (تبالدز)الوضيع . . .

(روفا) بنظرات تتلامح عبر المرج
تجتذب كل غندورٍ خفيف الشمائل ،
تتنافَرُ مع (روفا) دراسة (لوك)

تنافُر جواهر (سافو) مع ثوبها الوسخ . . .

تارة غارقة في (تيلر) وأخرى في (كتاب الشهداء)
وتارة تشرب الليمون و(الشارتر) مع صاحب السموّ ،
تارة يؤنّبها الضمير وتارة يحرقها الشوق :
والالحاد والتديّن يتناوبان الدور . . .

إن وضع هذا المقتطف من (پوب) مقابل آخر من (برنز) يؤكد النقطة التي أشرتُ اليها آنفاً : فبالرغم من أن ثمة الكثير من نفيس الأغاني ومؤلّفيها في اللغة الانگليزية ، يبقى أفضل الشعر الانگليزي بوجه عام مما يميل الى الصنف الدرامي أو القصصي أو التأمّلي أو الوصفي مما يؤلّف لصوت المتكلم دون المغنّي . (ويصح هذا على كثير من القصائد التي تعارفنا على تسميتها (غنائية) : فغنائيات شكسپير ومطوّلات (كيتس) مثلا مقصودة لصوت المتكلّم) .

يصنّف (جفري ن . ليج) أنواع القافية الممكنة بالشكل الآتي وذلك في كتابه دليل لساني الى الشعر الانگليزي . تتكون القافية في نظره من حرف (صحيح - علة - صحيح) ولكنه يشير أن الحرف الصحيح قد يكون غائباً تماماً أو قد يبلغ الثلاثة عدداً قبل حرف العلة (وتشكل كلمة Strength مثالاً على ورود ثلاثة صحيحة قبل حرف العلة) كما قد يغيب الصحيح تماماً أو قد يبلغ الأربعة عدداً بعد حرف العلة (وتشكل كلمة sixths التي تنطق siksths مثالاً على الأربعة الصحيحة بعد حرف العلة) . لذا

يتكوّن لدينا ستة أنماط من النظائر الصوتية في أزواج المقاطع . نشير هنا بحرف غامق الى الأجزاء التي لا تتغير :

(١) تواتر الحروف الأولى : **صحيح** ـ علّة ـ صحيح :

*Gr*eat, *gr*ow

(٢) تواتر حروف العلة : صحيح ـ **علّة** ـ صحيح :

Gr*ea*t, f*ai*l

(٣) تواتر الحروف الصحيحة : صحيح ـ علّة ـ **صحيح** :

Grea*t*, mea*t*

(٤) القافية المقلوبة : **صحيح** ـ **علّة** ـ صحيح :

*Grea*t, *gra*ze

(٥) نظيرة القافية : **صحيح** ـ علّة ـ **صحيح** :

*Gr*ea*t*, *gr*oa*t*

(٦) القافية الصحيحة : صحيح ـ **علّة** ـ **صحيح** :

Gr*eat*, b*ait*

يجب إيراد بعض الملاحظات حول كلّ من الأنماط التي يقدمها (ليج) . فمثال التركيبة الأولى لديه يشمل النوع البسيط جداً في النمط الأنگلو- سكسوني دون نمط (ويلز) الأكثر تعقيداً ، والذي تتردد أصداء منه أحياناً في الشعر الانگليزي ، مثل هذا البيت من شعر (وردزورث) .

The *sl*eepless *s*ou*l*/ that *p*erished in his *p*ride

الروح الساهرة التي نَفَقَت جرّاء كبريائه

حيث تكــون تـركيبــة النصف الأول من البيت حــرفين صحيحين بعدهما حرفة علة ، ثم يأتي الصحيح الأول يتبعه حرف علة ، ثم يأتي الصحيح الثاني : ويكون النصف الثاني من البيت perished, pride صورة مرآة معكوسة عن التركيبة نفسها . ربما كان (وردزوورث) قد عثر على هذه التركيبة بفعل مصادفة سعيدة ، لكن (هوپكنز) قد توفّر على دراسة الشعر (الويلزي) فقدّم لنا شيئاً أكثر زينة ، رغم انطوائه على نجاح أقل ، وذلك في البيت .

And frightful a nightfall folded rueful a day,

هبوط ليل مُرعب طوى نهاراً محزناً ،

حيث نجـد الحرفين الصحيحين فـي التواتـر الأول منقَسمَين بين مقطعين لاحقين من النبر القوي . لقد علمتُ من أصدقائي من أهل (ويلز) أن كلا المثالين ، رغم أنهما من غير المألوف في الانگليزية ، يعدّان في لغة (ويلز) على شيء من الفجاجة والبدائية . لقد حاول الناقد الأسيركي (كينيث برك) أن يوسّع فكرتنا عن تواتر الحروف الأولى بقوله إن ثمة علاقة بين صوت حرف الميم والباء ، وبين النون والدال في المواضع الأولى أو المواضع المتقدمة في الكلمة ، كما نكتشف عندما نصاب بزكام في الأنف . قد نحاول تجربة هذه النظرية ، على شيء من التجديف ، مع بيتين شهرين من شعر شكسپير .

Whed to the sessiods of sweet siled thought
I call to mid rebebradce of things past.

/ بينما يكون أصل البيتين من أول الغنائية رقم ٣٠ :

When to the sessions of sweet silent thought
I call to mind remembrance of things past.

عندما تجتمع الأفكار الهادئة الحلوة
أدعو للذهن ذكرى الأيام الخوالي .

رغم أن فكرة (برك) تبدو مضحكة قد يصح أن فكرتنا عن تشكّل الحروف الصحيحة وتقاربها في الشعر ستمتد أبعد من مفهوم الشكل البسيط من تواتر الحروف الأولى .

من بين الأنماط الأخرى عند (ليج) يكون تواتر حروف العلة كثير الورود في شعر الحكايات والشعر الشعبي ، لكنه قليل نسبياً في الشعر الفني المشذّب . وقد يوجد ذلك أحياناً لدى شاعر يتميز بميل شديد نحو الشعر الشعبي وشعر الحكايات مثل (هاردي) . أما تواتر الحروف الصحيحة فانه يشمل ما دعونا بقافية التساهل مثل love , move ؛ وثمة شيء كثير الورود في الشعر الحديث هو القافية النافرة المقصودة أو نصف القافية ، كما نجد عند (ييتس) في بداية قصيدة (عيد الفصح ١٩١٦) إذ يجعل من houses قافية مع faces . يستهوي تواتر الحروف الصحيحة الشعراء المحدثين لأنه يوسّع كثيراً في مدى القوافي الممكنة في اللغة الانكليزية . لا توجد قافية صحيحة مع كلمة

orange/ برتقال/ مثلاً ، لكنها يمكن أن تجد قافيتها في كلمتي Syringe/ إبرة طبية/ أو arrange/ ينظّم/ ذات النبر النافر في تواتر الحروف الصحيحة . ولا توجد قافية مع النطق الحديث للكلمة oblige/ يجبُر ، يُلبّي /لكن الكلمة تجد قافيتها في تواتر الحروف الصحيحة ذات النبر الصاعد في كلمات مثل assuage/ يسكّن/ وrage/ هياج / . يصعب أحياناً أن نعرف قصد شاعر مثل (ييتس) يجعل من كلمتي Sun, on قافية ، أو من that, but ، إن كان في هذا تواتر حروف صحيحة مقصود أو أنه محض قافية ناقصة ، تبدو أقل نقصاً بالنسبة لاذن انكلو - ايرلندية منها الى أذن انگليزية بالولادة . بالنسبة لأذني السكتلندية تبدو قافية (ييتس) جميلة جداً عندما يكون حرف الراء في آخر الكلمة مجهوراً ، لكن الكثير من أهالي جنوب انگلترا ممن سألتُ لا يحبّون ذلك :

What voice more sweet than hers
When young and beautiful
She rode to harriers?

أي صوت أعذب من صوتها
وهي فتيّة جميلة
يوم كانت تخرج للقنص ؟

يجب أن نذكر أن كبار الشعراء في هذا القرن كانوا يتكلمون لهجات شتى من الانگليزية : اميركية وايرلندية . عند

(فروست) مثلاً ، نجد اسم المفعول been في موضع القافية يرد دائماً على صورة bin كما كانت اللغة تنطق في عصر الملكة اليزابيث . في الشعر القديم ، من الحكمة أن نفترض غالباً أن ما يبدو قافية ناقصة أو تواتر حروف صحيحة ربما كان قافية جيدة في لفظ زمان الشاعر ومكانه :

Let the death-divining swan
That defunctive music can . . .

Here thou, Great Anna, whom three Realms obey,
Dost sometimes Counsel take, and sometimes Tea.
. . . by flatterers besieged,
And so obliging that he ne'er obliged.

ليكن الأوَزّ المتنبِّىء بالموت
الذي يجيد لحون الجنّاز . . .

هنا ، يا (آنا) العظيمة ، التي تطيعها ثلاثة أقطار ،
تتناولين المشورة حيناً ، وحيناً الشاي .
. . . محاط بالمنافقين ،
بالغُ الرضى أنه لم يُرضِ أحداً قط .

إن ما يدعوه (ليج) القافية المقلوبة ليس مما يستخدمه الشعراء الانكليز كثيراً ، لذا كان عليه أن يخترع اسماً لها . والذي يعنيه هو هذا الصدى الموجود في هذا البيت من شعر (هوپكنز) .

*Que*lled or *que*nched, in *lea*ves the *lea*ping sun,

مرويّة أو مُطفأة ، في الأوراق الشمس متطافرة

وكان بمقدوره أن يشمل ذلك في تواتر الحروف الأولى ، كتواتر يحمل صدى حرف علّة . يمكن لتسمية (القافية المقلوبة) أن يكون لها معنى آخر أكثر وضوحاً ؛ إذ يمكننا تخيّل قصيدة من نظم المزدوجات يصنع لها الشاعر قوافي من نوع

bad, dab- bark, crab- mate, tame

وهكذا ، حتى نشعر بقصد الشاعر دون شك بعد بضع مزدوجات . ولا أحسب أن أحداً قد فعل هذا عن قصد في الشعر الانگليزي ، كما لا أرى إن كان في ذلك كبير جدوى . قد يكون ذلك أكثر فائدة في داخل البيت ، بما في ذلك قلب تواتر الحروف الصحيحة ، لغرض توليد العبارات . هذه بعض الأمثلة التي تحضرني مما يشمل قلب القافية أو الحروف الصحيحة : sagging gas/غاز متسرِّب/ dearth of thread/ شُحّة خيوط/ ، load of dole/ حمولة إعانة/ ، scudding dusk/ غسق مندفع/ ، black club/ هِراوة سوداء/ .

تكون نظيرة القافية مما يشبه القافية الغنيّة مع المحافظة على الحروف الصحيحة نفسها وتغيير حرف العلة الداخلي . وخير من مارس هذا النوع من القافية هو (ولفريد أوين) الذي يقتطف (ليج) بعض الأبيات من قصيدته (لقاء غريب) .

يبدو أنني قد نجوت من ساحة المعركة
عبر نفق عميق كئيب ، لم يُرحض منذ زمان .

خلال صخور طحنتها الحرب العاتية .
رغم ذلك كان ثمة الراقدون المكدسون يئنّون . . .

/ يجعل الشاعر قوافيه من - groined , groaned / escaped , scooped رغم أن (أوين) قد اكتشف ذلك بنفسه ، يخبرنا (ليج) أن هذا كان يستخدم في الشعر الآيسلندي في القرون الوسطى ، وتبدو أبيات (أوين) بالنسبة اليّ من وزن النبر الصرف :

It seémed that oút: of báttle I escáped
Down some profóund dull túnnel: lóng since scóoped
Through gránites which titánic: wárs had gróined
Yet alsó there encúmbered: sléepers gróaned . . .

إن هذا مما يناسب الحركة الثقيلة القوية المتكررة غير المتنوعة التي تميز شعر النبر الصرف ، لكنه لا يناسب شعر النبر ـ المقطع الذي ،على قدرما أعلم ، لم يسبق أن استعمل فيه بنجاح (بسبب التوكيد الرتيب الثقيل على المعنى في آخر مقطع مشدّد من البيت . وفي الوقت نفسه لا بد من الاشارة أن بعض القراء يرى أن قصيدة(لقاء غريب) نفسها قد نظمت بشعر النبر ـ المقطع) .

لقد كان الغرض من هذا الكتاب ، كما أسلفت القول ، تمهيدياً لا شمولياً ، وأن يقدّم عرضاً لا معجماً . إن الكثير من الكتب التي تعالج الوزن تفرد فصلاً تحاول فيه الاحاطة بأنماط المقطوعة في الشعر الانگليزي ؛ لكني أرى ، إذ يكون تقطيع بيت من الشعر مسألة خدّاعة وصعبة في اللغة الانگليزية دائماً ،

أن أيّ امرىء يستخدم تشكيلة abab وتطالعه غنائية من شكسبير أو (بتراركا) ، ثُلاثية القوافي ، الخ يكون بمقدوره أن يعد القوافي ، بما في ذلك قوافي الردّة ، فيقرر بنفسه مدى الآثار الجمالية في الامكانيات التي تكاد لا تنتهي من. تشكيلات المقطوعة في الشعر الانگليزي. لكن قد يكون من المفيد ذكر القليل من الملاحظات العامة التي لا تتغيّر . أظن أن الكثير من المقطوعات وأنماط الشعر الفردية (مثل الغنائية) تتكون من تركيبات من اثنين من الأنماط المقفّاة التي تبدو ألصق بطبيعة اللغة الانگليزية ـ وهما الرباعية (abab) والمزدوجة(aa) . يبدو من الصعب في الشعر الانگليزي تناول الأنماط التي تقوم على وحدات من ثلاثة أبيات ، مثل ثُلاثية القوافي الايطالية أو الأشكال المبسّطة منها . إن غنائيات شكسبير ، التي قد تكون أعظم الغنائيات في اللغة الانگليزية ، تتكون في الواقع من ثلاث رباعيات قوافيها abab - cdcd - efef تلحق بها مزدوجة قافيتها gg . إنني أجد ، وأحسب أن هذا ما يجده الغالبية من محبّي الشعر ، اني أحفظ عن ظهر قلب كثيراً من الرباعيات الأولى من غنائيات شكسبير دون الرباعيات الثانية أو الثالثة ، وإني لدى إعادة قراءة الغنائيات أجد في الغالب أن المزدوجة اللصيقة تافهة تخيّب الآمال . تكون الغنائية الايطالية الصحيحة ذات قوافٍ قوامها abba abba فلا تزيد القوافي عن اثنتين في الثُمانيّة (أو القسم الأول بأبياته الثمانية) يعقبها تنويع قافيتين أو ثلاث أخرى في السُداسيّة (أو القسم الثاني بأبياته الستة)

يمكن ترتيبها بأشكال شتى من دون أن يكون آخر بيتين من قافية واحدة ، إلا إذا كانا من قافية البيت الأول من السداسية . يجب أن توجد وقفة في المعنى بين الثُمانية والسُداسية ، ولم يراع (ملتن) هذه الوقفة دائماً رغم أنه واحد من أكبر من نظم الغنائية في الانگليزية . لكن غنائيات (ملتن) و(وردزورث) تنطوي على وحدة شكلية أكثر تعقيداً من غنائيات شكسپير ، فبحفظ المرء جزءاً منها قد يحفظ القصيدة جميعاً . تميل حركة الثُمانيّة أن تكون مندفعة متقدمة ، في حين تميل حركة السُداسيّة أن تكون متقهقرة مستسلمة ، أشبه بحركات الموج على الشاطىء . يأتي (هوپكنز) في الدرجة الرابعة في شهرة أصحاب الغنائيات ، لكن المرء يشعر أن غنائياته يغلب أن تكون قصائد عظيمة أكثر منها غنائيات عظيمة .

إذا أخذنا الرباعية والمزدوجة على أساس أنهما أول نمطين من المقطوعة الانگليزية تكون الصفة الجمالية في المزدوجة اللصوق ، والاحكام والدقة والتركيز .

يَدُكَ ، يا زعيم الفوضى ، تُسقط الستار
فتغمر العتمةُ الشاملة كلَّ شيء .

وتكون صفة الرباعية ، كما يقول (دكتور جونسن) رغم أنه لم يصفها بهذه الكلمات بالضبط، نوعاً من الاتساع والعظمة :

كم دُرّةٍ ذات ألقٍ صافٍ نقي
تغيِّب كهوفُ البحر المظلمةُ بعيدةُ الغور :

كم زهرةٍ تولد لتذوي فلا تُرى
ويضيع شذاها في هواء القفر . / گرَي : مرثية/

تتكون أغلب المقطوعات الطولى ، كما قلت ، من تشكيلات من هذه الأنماط ، أو أنها أحياناً ، كما في الكثير من المقطوعات في أغلب مطوّلات (كيتس) ، تختصر من الغنائية (أول رباعية من الغنائية بمع السداسية في قصيدة الى عندليب ، والبيت الثاني من الأخير مختصر؛ وفي قصيدة الى الخريف ثمة بيت أضيف الى السداسية مشكّلاً مزدوجة قبل البيت الأخير ومقطوعة من أحد عشر بيتاً) .تكون الوحدات ثلاثية الأبيات أقل سهولة في التناول في اللغة الانگليزية ، وبعض السبب في ذلك أنها تتطلب استمرارية في القافية : فثلاثية القوافي بشكلها الصحيح ، كما في شعر (دانته) ، قوامها aba - bcb - cdc وهكذا . ان الاستعمالات المتميّزة الوحيدة لهذا الوزن في حدود معرفتي توجد عند (وايات) الذي قدمها في تصرفه بترجمة هجائيات (آليماني) وذلك في أواسط القرن السادس عشر ، اضافة الى ما نجده عند (شيلي) في قصيدته الكبرى غير المكتملة انتصار الزمن . وقد استعملها (بنيون) ببراعة في ترجمته شعر (دانته) لكنه أكثر من استخدام قلب القوافي والقافية المؤنثة . أما (اليوت) فقد قلّد تأثيرها من دون تتبّع نمطها وذلك في فقرة مشهورة من لتل گدنْك على غرار فقرة مشابهة من (دانته) . ويمكن كذلك استعمال سلسلة من ثلاثيات ذات قوافٍ ثلاثية ، تتكرر

أربع مرات ، تتبعها مزدوجة لا ثلاثية خامسة ، وذلك من أجل الوصول الى نمط غنائية غير قياسي ، يكون أكثر سرعة ومرونة من نمط الغنائية المعتاد ، كما نجد في مقطوعات قصيدة (شيلي) بعنوان قصيدة الى الريح الغربية .

يا ريح الغرب الجموح ، يا نسمة من كيان الخريف ،
يا من أمام حضورها غير المرئي ينساق
ميّت الأوراق ، أشباحاً تهرب من ساحر ،
صفراء ، سوداء ، شاحبة ، مضطربة الحمرة ،
جموع حلّ بها الوباء : يا أنتِ
التي تسوقين الى فراشها الشتائي المظلم
مجنَّحَ البذور ، حيث تقبع مقرورة ثاوية ،
كلٌّ كجثة في قبرها ، حتى
تهبّ اختُك اللازوردية ، ريحُ الربيع ، فتنفخ
صُوْرَها عبر الأرض الحالمة ، فتملأ
(إذ تبعث حلوَ البراعم كقطيع يرعى في الهواء)
السهلَ والتلَّ بالألوان الحيَّة والشذى :
يا روحاً جموحاً ، تسري في كل صوب ؛
مدمِّرةً وحافظةً ، اسمعي ، ألا اسمعي .

تكون القوافي بهذه الصورة aba bcb cdc ded ee . ومما يشير الى صعوبة هذا النمط في الانكليزية أن شاعراً مثل (شيلي) يورد حتى في مقطوعته الأولى قافيتين غير مكتملتين : thou مع low, blow ثم air مع everywhere, hear . ويجب أن نلاحظ

كذلك أن هذه المقطوعة من أربعة عشر بيتاً ثلاثية القوافي تتميز بعجلة متواصلة لا نجدها في غنائيات شكسبير أو بتراركا ؛ فهي تثير التوقعات ، ويبدو أنها تقود الى المقطوعة اللاحقة ، في حين تميل كل غنائية أن تبدو وحدة قائمة على نفسها ، قصيدة قصيرة حكيمة ، في متوالية غنائيات تروي قصة ليست كما نجد عند (سدني) في استروفيل الى ستلا .

إن مما يصدق بصورة أكبر حتى من حالة التمييز بين أنواع الوزن المختلفة في الانكليزية ، أن القارىء المبتدىء سيفيد من محاولة بناء أنماط مختلفة من المقطوعة لنفسه ، متفحصاً إمكانياتها ، ففي ذلك فائدة أكبر من الرجوع الى دواوين الشعر وترقيم الحواشي بأحرف الألف والباء والجيم . لا شيء يبعث على السأم أكثر من محاولة استظهار أنظمة القوافي في الأنواع المتعددة من القصيدة القياسية القافية ؛ ولكن لدى النظر في أنماط المقطوعات الأكثر تنميقاً ، أو القصائد الأقصر مثل الغنائية و (الفيلانيل) قد يكون من المفيد معرفة المواد التي بنيت منها الأنماط الأكثر تنميقاً ، وهي المزدوجات والرباعيات والمثلثات .

٦

الشعر الحرّ

يمكن استعمال اصطلاح الشعر الحر في أشكال واسعة جداً . كان المرحوم (هربرت ريد) يظن أن (وردزورث) و (كيتس) في أحسن أمثلة الشعر المرسل لديهما إنما يكتبان في الواقع شعراً حراً ؛ وهو لم يكن يحسب حساب المرونة الكبيرة والاستعداد لقبول البدائل في البيت الآيامبي الخماسي من الشعر الانكليزي . إن قصيدة (ملتن) لسيداس وقصيدة (وردزورث) همسات الخلود تشكلان مثالاً على غياب المقطوعة ذات الطول المحدد أو نظام القافية المعيّن ، حيث توجد أبيات (معلّقة) أو غير مقفّاة ، وحيث تتداخل أبيات أقصر بين أبيات أطول على غير نظام ، فالقصيدتان لذلك نوع من الشعر (الحر) . وقد يطلق بعض النقاد هذا الاصطلاح على أية قصيدة تعجبهم ولا يبدو أنها قد نظمت على أوزان آيامبية قياسية . كان (ييتس) مثلاً من أعظم من ملك ناصية الوزن الآيامبي التقليدي ، رغم أنه كان ، كما رأينا ، يفرط في (الحرية) والمرونة . لكنني قد عثرت مؤخراً على محاولة لتقطيع مطلع واحدة من أعظم قصائده المتأخرة بيزانتيوم هكذا :

The ún púrged ímages of dáy recéde.

تتراجع صور النهار غير المُطَّهَّرة .

لقد امتُدح (ييتس) لتكديس نبرات الوزن الثلاثة الأولى من الخماسي الآيامبي وتفريق النبرتين الأخيرتين . فلو صح ذلك الفرض لكان الشاعر إنما يكتب نوعاً من الشعر الحر . لكن إذا استعملنا الصيغة المبسطة من نظام الأربع النبرات عند (تريگر ـ سمث) وجدنا أن البيت يمكن أن يقطّع بشكل نظامي كامل هكذا :

1 2 3 4 1 2 1 4 1 4
The un/purged im/ages/of day/ recede,

أو حسب طريقتي الأخرى في التأشير هكذا :

Thè ûn/pùrged ím/ȧgês/ ôf dáy/ rècéde.

ولو شئنا وضع نبر معنى أقوى على -un وهو ما لا أستطيع تسويغه بلاغياً ، لكان هذا التقطيع في حدود القياس والقبول .

1 3 3 4
The un/purged im/ . . .

أحسَبُ أن الكاتب المشار اليه قد أضلّته إمكانية التقطيع على أربع نبرات من نظام النّبر الصرف ، وهو ما يمكن لمسه كذلك في المنطوى من البيت الآيامبي :

The únpurged ímages: of dáy recéde.

إن الكثير مما يحسب في عداد الشعر الحر ، أو الشعر الذي يكسر القواعد القديمة ليس في الواقع سوى استعمال ذكي

للمرونة الكبيرة في تلك القواعد القديمة . لكن ثمة شعراء كبارا يصممون ، خلاف (ييتس) ، على كتابة ما يحلو لهم تسميته بالشعر الحر ، فيجب أن يكون هؤلاء موضع اهتمامنا .

في أواسط القرن التاسع عشر وأواخره ، كان عدد من الشعراء أمثال (وتمن) و (هنلي) يجرّبون كتابة أشعار غير مقفّاة في أسطر تتراوح في الطول ، حتى ان شاعراً مثل (ماثيو آرنولد) ، وهو شديد الحرص على الشكل النظامي ، كان قد كتب قصائد ممتعة في أبيات قصيرة غير مقفاة لا تتبع نمطاً معيّناً في الطول أو الوزن . لكن الشعر الحر في القرن الحالي لا يستهدي بهذه الأمثلة قدر ما يصدر عن الحركة الصُوَرية . ترجع جذور هذه الحركة الى جماعة من الشعراء مغمورة لكنها مهمة ، بعضهم ـ مثل (تانكرد) و (كامبل) و (ستونر) ـ قد طواهم النسيان اليوم ، لكن اثنين منهم (ت . ي . هيوم) و (ف . س . فلنت) ما زالا يذكران بوصفهما من المنظّرين والمجددين أكثر منهما شاعرين ، وهو ما يستحقان عن جدارة . كانت هذه الجماعة تلتئم في (نادي الشعراء) في حدود العامين ١٩٠٧ ، ١٩٠٨ ، وكانت هذه الجماعة قد ملّت من الشعر الفكتوري المتأخر ، وبخاصة ما فيه من حشو بلاغي ، وصفات مملولة يفرضها الالتصاق بالبيت الآيامبي القياسي ونظام القافية المحدد . لقد كانوا مهتمين بشعر (هايكو) الياباني ، وشعر المغازي عند (روبرت هريك) / القرن السابع عشر/ والتناظر في شعر الكتاب المقدس : وكان (فلنت) و (هيوم) على دراية

بنظريات (گوستاف كان) وتطبيقاتها . وهو شاعر مغمور لكنه من كبار دعاة الشعر الحرّ في فرنسا . عندما قدم (عزرا پاوند) الشاعر الأميركي الشاب من البندقية الى انگلترا عام ١٩٠٨ قابل هذه الجماعة ، لكنه في ذلك الوقت كان يكتب شعراً من نمط مختلف تماماً ، يستند الى دراسته شعر (سوينبرن) و (وليم موريس) و (روزيتّي) وبعض الشعَراء الانگليز في الحقبة الأخيرة من القرن التاسع عشر ، كما يستند الى دراسته شعر القرون الوسطى وعصر الانبعاث باللغات الأوربية المتفرعة عن اللاتينية / الفرنسية ، الايطالية ، الاسپانية ، الپروڤنسية . . . / وذلك عندما كان طالباً جامعياً في الولايات المتحدة . بقي (پاوند) على هذه الحال حتى حدود عام ١٩١٢ عندما لحق بحركة ١٩٠٨ التي طواها النسيان ، فابتكر وأشاع اصطلاح (الصوَريّة) وجمع تحت رايته عدداً من شباب الشعراء أمثال (رچارد آلدنكتن) و (هـ . د .) . لكن پاوند كان لا يقيم على حال ، فسرعان ما تخلّى عن الصورية بوصفها حركة ، ودعا نفسه بدل ذلك (الحوّام) . كانت الصوَريّة قصيرة العمر في انگلترا ، رغم أن اثنين من الشعراء الانگليز هما (هربرت ريد) و (بازل بَنتِنگ) يمكن أن يعدّا بين اتباع (پاوند) . أما في الولايات المتحدة ففي القصائد القصيرة من شعر (وليم كارلوس وليمز) ومن لحقه من جماعة (الجبل الأسود) مثل (روبرت كريلي) عاشت الصوريّة مدة أطول ، وبخاصة في عنصر (الشعر الحر) . ويمكن القول إنها ما تزال منتعشة .

كان (اليوت) صديق (پاوند) الذي يصغره بقليل يكتب قصائده الأولى وهو يجهل الصورية تماماً بوصفها حركة ، لكنه كان متأثراً جداً بقصائد الشاعر الفرنسي (جول لافورگ) وهي من الشعر الحر المقفى أحياناً : أما قصائد (اليوت) اللاحقة فقد تأثرت بالشعر المرسل المفرط في الحرية والمرونة مما يوجد في الدرامه (اليعقوبية) /حدود أول حقبتين من القرن السابع عشر/ . لذلك فإن الشعر الحر في هذا القرن يمكن أن يرى على أنه ثورة ضد موت وانحلال قواعد النظم في أواخر عهد الملكة ڤكتوريا والعهد الادواردي /في مطالع هذا القرن/ وعلى أنه بحث عن أمثلة جديدة وأفكار في مواضع شتى . إن التركيز وتقليم الأغصان الميتة وتقديم شيء (على هيئة (صورة) أو مُشتَبك من المشاعر لا عملية تفكير منطقي أو عرض بلاغي معقّد) بشكل اقتصادي قدر المستطاع هو المبدأ العام عند الصوَريين جميعاً ، وهو ما يمارسه عدد من كتّاب الشعر الحر الذين لا يريدون لأنفسهم صفة الصوَريين . لكن بعض كتّاب الشعر الحر ، أمثال (د . هـ . لورنس) كانوا يتبعون طريقة معاكسة ، تستند على شعر الكتاب المقدس وعلى شعر (وتمن) ، بالتوسع بالتكرار مع التنويع ، وبالتناظر البلاغي ، دون التركيز . كان (هربرت ريد) كما أسلفت القول لا يرى في الشعر الحر عند (لورنس) ولا عند (وتمن) أيضاً ، ما هو شعر في الواقع . فهو قد يضعه في صنف (البويتات) أو نثر الطقوس الدينية .

إن الذي أعدّه من جيّد الشعر الحر هو الشعر الذي لا يبدو عليه إمكانية التقطيع القياسي ، لكنه يبدو دائماً على تخوم ذلك التقطيع ؛ شعر ليس على وزن النبر الصرف تماماً ، ولا على وزن النبر ـ المقطع ، ولا الوزن الكمّي ولا عدد المقاطع الصرف ، لكنه الشعر الذي يبدو دائماً على مقربة من واحد أو آخر من هذه الأوزان ، أو قد يجمع بين اثنين منهما ، أو قد يتعمّد التغيير المفاجىء بين وزن وآخر . وقد يضيف المرء أن كتّاب الشعر الحر يكثرون من استخدام الوقفة بشكل واعٍ أكثر مما يفعل الشعراء التقليديون ، فتأتي الرقفة في وسط الأبيات أو بين مجاميع الأبيات ، أو في أواخرها : وإن هذه الوقفات يشير إليها استخدام الهوامش العريضة والفراغات على الصفحة بشكل ملحوظ ، وهذا ما يدعى أحياناً (التقطيع البصَري) .

ثمة نمط حديث من القصيدة ، هي القصيدة (الملموسة) التي لا يقصد لها أن تتلى بشكل مسموعٍ أبداً ، بل أن تشكّل نمطاً مطبوعاً ممتعاً على الصفحة ، نمطاً تغلب عليه ظلال من المعاني . هذا مثال بسيط من القصيدة الملموسة من صنع (إيان هاملتن فنلي) (ثمة حاجة الى أحرف من أشكال وألوان شتى) :

SAIL
S A I L
S A I L
S A I L O R

عندما تطبع هذه بشكلها المناسب (أو في واحد من

أشكالها المناسبة ، فقد نشر (فنلي) عدداً منها) فإنها تعبّر عن شكل مثلث يشبه شكل الشراع المثلث : وقد يتوهم المرء في المنظور قارباً صغيراً بشراع مثلث يقترب من اليابسة رويداً رويداً ، حتى يرى المرء ، إضافة الى الشراع ، ملّاحاً يقف إلى جانب ذلك الشراع . لكن القصائد الملموسة ، مهما بلغت من البراعة والمتعة ، تقع ، كما يبدو لي ، خارج حدود النظم الذي هو موضوع هذه الدراسة .

سأحاول الآن ، في فقرة من الشعر الحر الحديث تستحق الشهرة ، أن أوضح نوعاً من المقتَرَب الدائم نحو القياسية التقليدية ، لا التقطيع بالمعنى التقليدي . ربما كانت قصيدة (اليوت) أغنية حب ج . الفريد بروفروك أول قصيدة نبّهت العالم أن شيئاً جديداً كان يدخل الى عروض الشعر الانكليزي . تحدد الأبيات الأولى نبرة القصيدة . سأقدم أولاً تقطيعاً بالنبر الصرف البسيط ، مستخدماً إشارة للنبر المزدوج ، الذي أظن أنه واضح هنا كما هو واضح في قصيدة (كبلنگ) الطريق الى ماندايي ، وهو ما يساعد القصيدتين على بلوغ (المدى) .

Lét us gő then, yóu and Ī̋
Where the ḗvening is spréad ṓut against the skẏ́
Like a pátient étherised upón a tắble;
Let us gṓ, through cértain half-desḗrted stréets,
The mǘttering retrḗats
Or réstless nights in one-nìght chéap hotèls
And sắwdust réstaurants with ṓyster-shélls . . .

فلنذهبنّ إذن ، أنت ، وأنا

حيث ينتشر المساء بوجه السماء
مثل مريض مخدّر على منضدة ؛
فلنذهبن ، خلال بعض الشوارع نصف المهجورة ،
تراجعات مغمغِمة
أو ليالي قلقة في فنادق رخيصة تؤجَّر لليلة
ونشارة الخشب انتثرت في المطاعم مع قشور المحار . .

قد يشير هذا نوعاً من الاشارة ، كما يجب أن يفعل تقطيع النبر الصرف ، الى توكيد المعنى الذي يجب أن يصاحب تلاوة الأبيات بصوت مسموع ؛ ثم إننا نجد نوعاً من القياسية ، في الأقل في النبرتين المزدوجتين في كل بيت عدا واحد قصير جداً ، كما نجد في أحد الأبيات وجوب ملاحظة اثنتين من النبرات الثانوية . لكننا نشعر كذلك أن ثمة إشارة الى وزن النبر ـ المقطع التقليدي ، ولو أننا نتخطاه في الأخير ، وقد نحاول نوعاً من التقطيع يشبه الآتي :

Lét ŭs/ gó thĕn,/ yóu ănd/ Ī
Whĕre thĕ/évenĭng/ ĭs sprĕad óut/ ăgaĭnst/thĕ ský
Lĭke ă/ pátiĕnt/éthĕr/isĕd ŭpón /ă táb(le);
Lét ŭs gó/ throŭgh cért/aĭn hálf/ dĕsért/ĕd stréets,
Thĕ mútt/ĕrĭng/ rĕtreáts
Of rést/lĕss níghts/ĭn óne-/ nĭght chéap/ hŏtéls
Ănd sáw/dŭst rést/aŭránts/ wĭth óys/tĕr-shélls. . . .

يتكون لدينا أربع تفعيلات تروكية تكون الأخيرة منها مبتورة : ثم يأتي خماسي آيامبي فيه أولى تفعيلتين مقلوبتان ،

بما في ذلك التفعيلة الثانية الحساسة ، مع بديل ذي ثلاثة مقاطع في التفعيلة الثالثة : ثم يأتي بيت خماسي آيامبي فيه أولى ثلاث تفعيلات مقلوبة ، والرابعة ذات ثلاثة مقاطع ، والتفعيلة الخامسة وحدها قياسية (لكنها تضم مقطعاً أخيراً مؤنثاً ، أو ضافياً في الوزن) : ثم يأتي بيت خماسي آيامبي نظامي تماماً لولا بديل الثلاثة مقاطع في التفعيلة الأولى ، وهو متعارف على قبوله تماماً : ثم نجد بيتاً من ثلاث تفعيلات آيامبية منتظمة : وفي الأخير بيتان من الخماسي الآيامبي المكتمل . يبدو لي أن البيتين الأخيرين هما اللذان يضفيان شعوراً بوجود الآيامبي القياسي في المنطوى من هذه الفقرة ، وهو الذي (يُجابَه) بحرية حسب عبارة (هوپكنز) ، لكن الشاعر يعود اليه دوماً . ومع ذلك يكون هذا التقطيع بنبر المقطع في عوز الى التقطيع بالنّبر الصِّرف ليكمله : فلو أخذنا التقطيعين معاً أمكن تفسير هذه الطفرة غير اللائقة في هذين البيتين ، التي يصف النقاد أثرها أحياناً بكلمة (الترخيم) .

قد يوحي هذا المثال ، وهو ما أحسبه صحيحاً ، أن تأثير (الشعر الحر) يعتمد لدى الشاعر على سيطرته على الأوزان التقليدية التي قد تصبح لديه في منزلة الطبيعة الثانية .

لقد عبّر (اليوت) عن هذه الفكرة نفسها في حديثه عن شعر (عزرا پاوند) ؛ وفي مقطع جميل في آخر هيو سيلوين موبرلي نواجه مصاعب مشابهة في التقطيع يبدو أنها ترتبط بسيطرة قوية

على الأوزان التقليدية . هل يسع المرء أن يقطّع بطريقة (هوپكنز) فيسمح بوجود تفعيلات تتراوح بين أربعة مقاطع ومقطع واحد ؟ وهل يكون ذلك على شكل أبيات تتراوح بين مقطعين وثلاثة هكذا ؟

Or through / dawn- / míst
Thê grey / and róse
Of thé/ jûríd/ ícál
Flám/ ingóes,

أو خلال ضباب الفجر
دُكنةٌ واحمرار
في ألوان طيور الماء
العادلة ،

أم أنها ذات ايقاعين رئيسيين في كل بيت ؟

Or through / dåwn-míst
Thê grey/ and róse
Of the jûríd/ ícal
Flám/ ingóes,

إن الشك هو الذي يولّد هذه الصفة من الرقة . يقف على النقيض من شعر (پاوند) و (اليوت) الشعر الحر الذي كتبه (د . هـ . لورنس) في قصيدة صيحة السلحفاة :

أذكر ، يوم كنت طفلاً ،
أني سمعت زعقة ضفدع ، وقد علقت
قدمه بفم

أفعى منتصب ؛
أذكر يوم سمعت أول مرة
ضخام الضفادع تنفجر
بالصخب في الربيع ؛
أذكر أني سمعت بطة بريّة خارجة
من حنجرة الليل
تصرخ في جلبة ، خلف بحيّرة المياه . . .

يمكن إلقاء هذه الأبيات بشكل مؤثر جداً ، لكن أسلوب التكرار والتناظر مسألة بلاغية لا عروضية . من الممكن تقطيع هذه الأبيات الجميلة لكن ذلك لن يعود بفائدة كبيرة .

تؤثر بلاغة (لورنس) بشكل قوي تراكمي ، عكس ما تفعله الأمثلة من شعر (اليوت) و (پاوند) نحو تكثيف وتركيز المشاعر في صورة واحدة لا تنسى . إن الذي قلته عن (لورنس) هنا يمكن أن يقال بشكل عام عن (وتمن) . إن محاولة تقطيع شعر (وتمن) إن هي إلا إضاعة وقت في غالب الأحيان .

لقد كان غرضي في جميع فصول هذا الكتاب الصغير أن أقدّم طريقة يتخذها القارىء لنفسه لدى التطبيق دون أن أقدم قوائم من الأمثلة ، شاملة ومنهكة . إن (پاوند) و (اليوت) اثنان من المبرّزين في نوع من الشعر الحر و (لورنس) و (وتمن) يبرّزان في نوع آخر . وأحسب أني قد أعطيت القارىء ما يكفي من المعلومات للتمييز بين هذا النوع وذاك ، ولمساعدته في

تطبيق تحليل عروضي مؤقت يفيد في ذلك النوع الذي يناسبه مثل هذا التحليل .

لقد كان غرضي خلال هذا البحث الصغير أن أصف لا أن أقرّر . وقد حاولت التوكيد على مرونة اللغة الانكّليزية ، وعلى عدد الأسس المختلفة التي يمكن أن يقوم عليها الشعر في تلك اللغة ؛ لكني وضعت شرطاً أساسياً واحداً خلال البحث ، وهو أن الشعر لا يكون شعراً جيداً إذا لم يستطع إلقاءه بصوت مسموع وبصورة طبيعية أحدُ الناطقين باللغة الانكّليزية ، وأنه يجب أن يكون شديد الاتصال بالنبر والنبرة ودرجات الصوت في الكلام الانكّليزي المعتاد . إن الشعر الحر ينطوي على مزالق أكثر مما يوجد في الأنواع الأخرى من الشعر الانكّليزي ، وهي أنه لا يستطيع دوماً أن يقدم إشارات واضحة محدّدة ، كما يفعل الشعر النظامي ، تعيّن كيف يريد الشاعر أن يُلقَى شعره بصوت مسموع (أو أن يُسمع في الذهن ، بالطبع) : وفي مقابل ذلك ، كما في المثالين من شعر (اليوت) و(لورنس) ، بوسع الشعر الحر أن يكون شديد الاقتراب من نبرات الكلام الدارج في انكّلترا وأميركا .

ملحقان

تقطيع (تريگر ـ سمث)

لقد قدّمت عن هذا التقطيع صيغة مفرطة في اليُسر ، ولا شك أن بعض السبب في ذلك يعود إلى ما أجده من الصعوبات في فهم الصيغة المعقدة . إن ما يقوله (إيپستاين) و (هوكس) في كرّاسهما أن التفعيلة الآيامبية يجب أن يعاد تعريفها لتكون (أضعف ـ أقوى) وليس (ضعيف ـ قوي) وأن إمكانات التشكيل هي « ضعيف ـ ضعيف ، ضعيف ـ ثالث ، ضعيف ـ ثانٍ ، ضعيف ـ أول ، ثالث ـ ثالث ، ثالث ـ ثانٍ ، ثالث ـ أول ، ثانٍ ـ ثانٍ ، ثانٍ ـ أول ، أول (مقياس مفرد) أول . ولو شاء المرء لشمل ما يدعى (تفعيلة ـ وقفة) يكون فيها عنصرٌ واحد من تفعيلة الآيامب نظيرةً لسانية للوقفة (وقفة) ـ وثمة أربع إمكانيات أخرى : (وقفة) ضعيف ، (وقفة) ثالث ، (وقفة) ثانٍ ، ثم (وقفة) أول ، لقاء ما مجموعه أربعة عشر من قياسات ذات أربع نبرات ممكنة في التفعيلة الآيامبية في الإنگليزية ، ولا

أكثر . » لكن بالإمكان الحصول على أكثر من ذلك بكثير ، رغم أن العدد المحدود صغير ، عن طريق النظر في الظاهرة التي يدعوها المؤلفان (ربطة) بين المقاطع . وهما مولعان بالرقم أربعة على وجه الخصوص ، فيجدان أربعة أنواع من الربطة كما يجدان أربع درجات صوت . إن الذي يقصده المؤلفان بالربطة يمكن أن يصوَّر للقارىء العادي ، مثلي ، عن طريق تأمل الفرق بين كلمتي Annapolis / اسم مدينة / و An apple is / التفاحة هي / وبين كلمتي glass- house / مُستَنبت زجاجي / و glass house / بيت من زجاج / . ويجب أن نلاحظ أن تشكيلة ضعيف ـ ضعيف لديهما لا تكوّن وزن (پيريك) حقيقي انگليزي ، كما لا تكوّن وزن (سپوندي) انگليزي حقيقي تشكيلاتُهما من ثالث ـ ثالث ، ثانٍ ـ ثانٍ ، أول أول . . ويكون العنصر الثاني من التفعيلة دائماً أقوى للحسّ . عند كتابة هذا الملحق ، رغم عدم لجوئي إلى تقطيع ضعيف ـ قوي الثنائي البسيط ، قمت بتقليص إمكانيات (تريگر ـ سمث) إلى : ضعيف ـ ثالث ، ضعيف ـ ثانٍ ، ضعيف ـ أول : ثالث ـ ثانٍ ، ثالث ـ أول : ثانٍ ـ أول ، أو إلى ستة مقاييس بدل أربعة عشر مقياساً من مقاييس (تريگر ـ سمث). وقد تخطّيت الربطة كما تخطيتُ درجة الصوت . لا يبدو أن المؤلِّفَين يهتمان كثيراً بمسألة الكميّة ، كما نجد في الكرّاس الذي نشراه عام ١٩٥٦ ، والكمية في نظري مسألة بالغة الأهمية في الشعر الإنكليزي من

الناحية الجمالية ، مهما بلغت صعوبة كتابة الشعر الكمي في الإنكليزية بحيث يتضح أنه شعر . ثم إن المؤلفين لا يناقشان المقطعيات .

مفهوم النبر

لقد استعملتُ كلمة نبر في هذا الكتاب لتدل على نبر التفعيلة ونبر الجملة معاً ، وكذلك لتدل على نبر الكلمة ونبر العبارة ، ونبر الجملة أو نبر المعنى . في كلمات وعبارات مثل hot - water - bottle / قربة ـ ماء ـ حار (طبيّة) / أو convict / التي تفيد (يُدين) و (مدان) حسب موضع النبر / يكون من الواضح أن النبر الأشد مسألة شدّة في الطاقة أو التوكيد أو علوّ النطق ، وبالنسبة للأذن هي مسألة بروز أشد قليلاً . في نبر المعنى أو الجملة قد يمكن بلوغ البروز أحياناً عن طريق التوقّف ، بإسقاط أو تخفيض درجة الصوت ، بنوع من المطّ أو التأخر لا بنوع من الإعلاء أو الشدّ : فنبر الجملة هو في الواقع صوتياً أو لسانياً ظاهرة أكثر تعقيداً وتنوعاً من نبر الكلمة أو العبارة مما يشبه (يَدين ـ مدان) . وإذ تكون الظاهرتان متشابهتين في كثير من الوجوه ، وأننا في الكلام العادي نستعمل نفس الكلمة في الحالين ، اخترتُ أن أستعمل الكلمة نفسها ، من أجل توضيحها للقارىء ، وأعترف كذلك ، من أجل أن أستطيع تلمّس طريقي بسهولة أكثر خلال مناقشتي المعقّدة . وأريد أن

أبيِّن كذلك أنني لم أستعمل مفهوم (اللانبر) وهو الشائع في المفهوم الثنائي للتفعيلة : إن أي مقطع يمكن نطقه يجب أن يمتلك في الأقل حدّاً أدنى من النبر . ولقد أوضحتُ مؤكداً كذلك (رغم أن هذه الملاحظة يمكن أن تكون مناسبة أكثر في نهاية الملحق السابق) أن الصيغة المبسّطة التي أقدّمها عن نظام النبر الرباعي عند (تريگر - سمث) يمكن أن تعاد ترجمتها إلى إشارات نبر ثنائي بسيطة : وأن هذه الترجمة تجعل الكثير من أبيات الشعر الإنگليزي ، من شعر ملتن أو شكسپير مثلاً أكثر انتظاماً مما تبدو عليه أول الأمر .

هوامش المترجم

١ ـ تعريفات وتفريقات

(١) المطران جورج بيركلي (١٦٨٥ ـ ١٧٥٣) فيلسوف ايرلندي الأصل ، تخرج في (دبلن) وقدم الى انكلترا عام ١٧١٣ وانضم الى أدباء العصر أمثال (ستيل) و (پوپ) و(سويفت) . مؤلف (في سبيل نظرية جديدة في الرؤ ية) و(مبادىء المعرفة البشرية) . هاجم (لوك) بشدة في موضوع الواقع الخارجي المادي ، اذ يرى أن الروح أساس القوة . كان صاحب أسلوب بارع يتميّز بوضوح العبارة ورشاقة التعبير .

(٢) المنظوم verse تفريقا عن الشعر poetry بمعناه الأشمل ، ولكني استعمل كلمة (شعر) هنا للكلمتين ، الا عند التأكيد على (عملية النظم) والوزن ، حيث استعمل (النظم) ومشتقاتها .

(٣) البيت line تفضيلاً عن (سطر) وهو المعنى الحرفي ، لأن المقصود (بيت الشعر) .

(٤) الآيامبية : هي تفعيلة (آيامبس) ذات النّبرين : ضعيف ـ قوي ، ويجد القارىء تفسير التفعيلات الأربع الرئيسة في الشعر الانكليزي في فصل (القافية) بخاصة ، اضافة الى التفعيلات الأخرى الأقل استعمالاً .

(٥) مارك انطوني ، واحد من أتباع (يوليوس قيصر) الأوفياء ، الذي استطاع أن يحوّل الجماهير ضد قتلة القيصر ، بخطاب شهير في مسرحية شكسبير بهذا العنوان .

(٦) الشعر المرسل هو الشعر الانكليزي من الوزن الخماسي الآيامبي ، الذي لا

قافية له ، وأحسن أمثلته مسرحيات شكسپير .

(٧) النّبر ، هو اظهار المقطع وابرازه عما عداه ، اصطلاحاً ؛ وهو يشبه (التشديد) لغة . ونَبْرُ المقطع إظهاره ، واسم المرّة منه (نبرة) وفي البيت الخماسي الآيامبي خمس نبرات قوية يسبق كل واحدة نبرة ضعيفة ، من اليسار الى اليمين : ضعيف ـ قوي خمس مرات .

(٨) الشدّ ، أو التشديد ، لغة واصطلاحاً ، تشديد المقطع ، كما في أمثلة هذا الفصل وما يتبعه .

(٩) الصيف ، كلمة ترد في الشعر الانگليزي ، تفيد عموماً عكس الشتاء ، ولا تفيد ما نفهمه نحن من (الصيف) اللاهب في أغلب بلادنا العربية . ففي شهر (آب اللهّاب) ذات صيف في اكسفورد ، اضطررت أنا الى (تدفئة) غرفتي ولبس الصوف !

٢ ـ أوزان النّبر الصرف

(١) الشعر الأنگلو ـ سكسوني هو شعر الأقوام السكسونية وقبائل الآنگلز التي غزت (انگلترا) في القرنين الخامس والسادس للميلاد وطبعت البلاد اسماً ولغة حتى أواسط القرن الحادي عشر بعد الفتح النورمندي عام ١٠٦٦ م .

(٢) فيليب لاركن ، شاعر انگليزي معاصر .

(٣) وليم لانگلاند (؟ ١٣٣٠ ـ ؟ ١٤٠٠) شاعر انگليزي من معاصري (چوسر) عرف بقصيدة طويلة عنوانها (رؤ يا وليم حول پيرس پلاومن) .

(٤) تشير الأبحاث الحديثة في عدد من اللغات الأوربية ، ومنها الفرنسية أن القافية قد دخلت الشعر الأوربي أول مرة في أوائل القرن الحادي عشر عن طريق الشعر العربي في الأندلس ، ولم تكن القافية معروفة قبل ذاك في الشعر اللاتيني ، وقد انتشرت من الموشح والزجل في الأندلس عن طريق الشعراء (الجوالين) الذين انتشروا في اسپانيا وايطاليا والمانيا وفرنسا . وقد ورث (چوسر) (؟ ١٣٤٠ ـ ١٤٠٠) وسابقوه هذا التراث الشعري من فرنسا وايطاليا بخاصة . للتوسع في هذه المسألة أشير القارىء الى دراستي في مجلة (آفاق عربية) العدد ٢ ، ١٩٧٧ ، التي أعيد نشرها في كتابي «النفخ في الرماد» بغداد (وزارة الثقافة والأعلام) ١٩٨٢ .

(٥) جون سكيلتن (؟ ١٤٦٠ ـ ١٥٢٩) شاعر انگليزي توّجته بالغار جامعتا اكسفورد وكمبردج . كان مؤدِّباً للأمير هنري الذي أصبح الملك هنري الثامن ، والد اليزابيث الأولى .

(٦) جيرارد مانلي هوپكنز (١٨٤٤ ـ ٨٩) شاعر انگليزي ، اعتنق الكثلكة ودخل اليسوعية عام ١٨٦٨ وأصبح أستاذ الاغريقية في جامعة (دبلن) . يتميز شعره باصالة عجيبة في الايقاع ، ولم ينشر في حياته ، بل نشره صديقه الشاعر (روبرت برجز) عام ١٩١٨ أول مرة .

(٧) ويستن هيو أودن (١٩٠٧ ـ ٧٣) كان زعيم الشعراء في اكسفورد عاش فترة في برلين قبيل ظهور النازية ، وتميز شعره بالنقد الاجتماعي وآراء اليسار السياسي . هاجر الى أميركا عام ١٩٣٩ ثم تجنّس هناك . يميل شعره المتأخر الى الالتزام المسيحي .

(٨) روبرت فروست (١٨٧٤ ـ ١٩٦٣) شاعر أميركي أقام في انگلترا بين ١٩١٢ ـ ١٥ ، ثم عاد الى بلاده واشتهر بالشعر ونشر عشرة دواوين حتى عام ١٩٤٩ ، ألحقها عام ١٩٦٢ بديوان (في الصَّحوة) .

(٩) كريستوفر ايشروود (١٩٠٤ ـ) روائي أميركي ، تصوّر كتبه الأولى الحياة في برلين قبيل ظهور النازية . ساهم في كتابة المسرحيات مع (أودن) .

(١٠) إلكنايات ، صورة بلاغية في الشعر الأنگلوسكسوني توسّع كثيراً في صفات الاسم مثل (طريق الأوزّة) بمعنى البحر ، و(عين الهواء) بمعنى النافذة . . .

(١١) القافية الغنية ، مصطلح فرنسي أساساً ، حيث يتشابه لفظ الكلمتين ويختلف المعنى ، وتردان في آخر البيت من الشعر ، ومن ذلك أمثلة في فصل (القافية) .

٣ ـ أوزان النّبر ـ المقطع

(١) المزدوجة البطولية : بيتان من الوزن الخماسي الآيامبي تجمعهما قافية ويتركز المعنى فيهما في البيت الأول ويكون البيت الثاني عادة تفسيراً أو شرحاً أو تعليقاً على الأول . اشتهر بهذا النوع من النظم (پوپ) وشعراء القرن الثامن عشر بخاصة .

(٢) كريستوفر مارلو (١٥٦٤ ـ ٩٣) شاعر ومسرحي انكليزي من معاصري شكسبير .

(٣) ثمة دراسة مفصلة عن قصيدة «صباح الأحد» في كتابي «البحث عن معنى» الطبعة الثانية ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ـ ١٩٨٣ .

(٤) جورج كراب (١٧٥٤ ـ ١٨٣٢) بدأ طبيباً ، ثم انقلب كاهناً ، وراح يكتب الشعر ويصاحب شعراء عصره الانكليز وكان من أوائل من اهتم بوصف الطبيعة .

(٥) ثمة دراسة مفصلة عن قصيدة شكسبير هذه في كتابي المشار اليه أعلاه .

(٦) قصيدة الحكاية ballad قصيدة خفيفة تروي حكايات الطرافة أو البطولة ويغلب أن تكون شعبية الموضوع واللغة .

٤ ـ الأوزان الكمية والأوزان المقطعية الصرف

(١) مقطوعة هوراس الألكية : مقطوعة من الشعر عرف بها الشاعر اللاتيني هوراس (٦٥ ـ ٨ ق . م .) يحاكي فيها الشاعر الاغريقي (الكايوس) الذي عرف شعره بين ٦١١ ـ ٥٨٠ ق . م . ولم يبق منهُ سوى القليل ؛ وقد نظم (الكايوس) مقطوعة (الكيّة) من أربعة أبيات كما في المثال اللاتيني وترجمته الانكليزية والعربية .

(٢) سافو شاعرة أغريقية ، عاشت مثل (الكايوس) في جزيرة (لزبوس) في القرن السابع ق . م . وقد عرفت بشعر الحب العنيف ولم يبق من شعرها سوى القليل ، يحدده بعض الباحثين بحدود ١٠٤ قصائد .

(٣) آرثر هيو كلَفْ (١٨١٩ ـ ٦١) شاعر من اكسفورد من أصحاب ماثيو آرنولد الشاعر الناقد الانكليزي ، عرف بالوزن السداسي في النظم .

(٤) هنري واردزورث لونگفيلو (١٨٠٧ ـ ٨٢) شاعر اميركي صاحب هوثورن في هارڤرد ، وكان أستاذ اللغات الأوربية .

مراجع مختارة

SELECT BIBLIOGRAPHY

Prosody is as controversial a subject as theology and it lends itself to a very dry and technical treatment, which many readers find repulsive, bewildering, or both. If one is willing to struggle, however, the drier and more technical books are often the more useful.

The clearest short introduction I know of is JAMES MCAULEY, *Versification*, Michigan State University Press, 1966. Mr. McAuley, a distinguished Australian poet, was part author of the spoof on free verse called *Angry Penguins*. He tends to be dismissive about free verse, and not to be much interested in pure stress verse, quantitative verse, or syllabics, but on stress-syllable verse he is interesting.

GEORGE SAINTSBURY'S *A History of English Prosody* in three volumes, condensed in 1910 into *Historical Manual of English Prosody*, is the greatest work in English on the subject. Though Saintsbury perversely chose to scan English verse in longs and shorts, he in fact understood clearly the differences between English and classical versification; his range and taste from the later sixteenth century onward are splendid, though he writes with much less authority about medieval and Old English verse. His highly technical

vocabulary is lightened by a very racy, indeed even slangy prose style.

For the modern scientific approach to prosody, I would recommend *Linguistics and English Prosody*, by EDMUND L. EPSTEIN and TERENCE HAWKES, University of Buffalo (Studies in Linguistics: Occasional Papers, 7). With its different symbols for stress, pitch, juncture, and so on, this is hard reading but worth struggling with. I have given a very simplified version of the Trager-Smith system, on which this pamphlet is founded, in this book.

A Linguistic Guide to English Poetry, by GEOFFREYN. LEECH, Longmans Green and Co., London, 1969, covers a much wider field than metrics. It is particularly useful on rhyme.

A Prosody Handbook by the poet KARL SHAPIRO and by ROBERT BEUM, Harper and Row, New York, 1960, is very clear and methodical, and full of illustrative detail.

J. B. LEISHMAN'S *Translating Horace,* Bruno Cassirer, Oxford, 1956, is discussed at some length in these pages. Its crisp and witty introduction provides the reader who has little or no Latin with an indispensable 'iron ration' (Leishman's own phrase) of information about classical prosody.

For the reader with little or no Anglo-Saxon, there are two very useful articles in *Essential Articles for the Study of Old English Poetry,* edited by Bossinger and Kahrl, Archon Books, Hamden, Connecticut, 1968. These are MARJORIE DAUNT'S 'Old English Verse and English Speech Rhythm' and C. S. LEWIS'S 'The Alliterative Metre'.

A difficult but very important book is SEYMOUR CHATMAN, *A Theory of Meter,* Mouton and Co., The Hague, The Netherlands, 1964. Like Epstein, Hawkes, and Leech, Chatman applies modern scientific phonetics to traditional theories of metre. The most interest-

ing chapter is VI, 'Shakespeare's 18th Sonnet: An Experiment in Metrical Analysis'. Twenty-one professors listened to eleven different recordings of this beautiful sonnet, and their metrical analyses ('Shall *I*...', '*Shall* I...', '*Thou* art...', 'Thou *art*') brought out the ambiguities we have noticed more briefly here. Chatman seems to think that there is a real English pyrrhic and a real English spondee, but defined by quantity rather than by stress.

There is no book, so far as I know, and no very substantial article on either pure syllabics or on the rationale of free verse as such, and these are fields that might be promising for a young research student.

محتويات الكتاب

(٧) الهجاء

(٨) الوزن والقافية والشعر الحر

موسوعة
المصطلح النقدي

سلسلة من الدراسات المكثفة تتناول المصطلحات والمفهومات التي دخلت النقد الأدبي في العصر الحديث، مستمدة أمثلة من آداب لغات عالمية شتى، تبرز المصطلح أو المفهوم الأدبي أو الفني، مثل: الرومانسية - الواقعية - الملحمة - الرعوية - الحبكة - الرمزية - الأسطورة - القصة القصيرة - الشعر الحر

المؤسسة العربية للدراسات والنشر

الثمن ٥٠ ل. ل.